



**FRANCISCO MIGUEL
SEIXAS RIOBOM DE
CARDOSO LIMA**

O ARTISTA PELO ARTISTA NA VOZ DO PRÓPRIO



**FRANCISCO MIGUEL
SEIXAS RIOBOM DE
CARDOSO LIMA**

O ARTISTA PELO ARTISTA NA VOZ DO PRÓPRIO

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos de Arte, realizada sob a orientação científica do Doutor João António Almeida Mota, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Este trabalho é financiado por Fundos FEDER através do Programa Operacional Factores de Competitividade – COMPETE e por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projecto PEst-C/EAT/UI4057/2011 (FCOMP-OI-0124-FEDER-D22700)

Dedico este trabalho à minha mãe Isabel e à minha filha Francisca.

o júri

presidente

Prof. Doutor Armando da Costa Duarte
professor catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutora Cristina Manuela Vaz Rainha Mateus
professora auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Prof. Doutor João Paulo Gomes de Araújo Queiroz
professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Prof. Doutor António Manuel Dias Costa Valente
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Carlos Manuel Branco Nogueira Fragateiro
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dr. Miguel von Hafe Cunha Pérez
director do Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela

Prof. Doutor João António de Almeida Mota
professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Primeiro, quero agradecer e salientar o grande empenho e a enorme generosidade sentida por parte de todos os artistas plásticos directamente envolvidos com o estudo.

Quero agradecer ao João Mota por ter estado ao meu lado durante todo este grande trajecto e por ter orientado este percurso através de mais de 70 encontros presenciais. Quero também agradecer ao Miguel von Hafe Pérez por ter acreditado e participado neste projecto desde o seu início. Quero ainda agradecer ao Nuno Barros pela total e imprescindível disponibilidade e cumplicidade durante a elaboração deste trabalho. Sem eles este doutoramento não teria sido possível.

Quero também agradecer ao André Rangel, Bruno Baldaia, Carlos Bártolo, Joana Pimentel, João Margalha e Luís Oliveira Santos, pela ajuda prestada durante todo este processo.

Gostava ainda de agradecer à professora Teresa Margarida Santos (Dept. Química), à técnica Fátima Condesso (Dept. Química), ao professor Miguel Pessoa (Dept. Geociências), à técnica Maria da Graça Marques (Dept. Geociências), pela disponibilidade com que me receberam nos respectivos departamentos.

Por fim, quero agradecer à Cláudia Ribau e a toda a minha família pelo amor e pela amizade sempre demonstrados.

palavras-chave

Artista, entrevistas com artistas, manifesto artístico, “O Artista pelo Artista”, prática artística, processo criativo, “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

resumo

Este doutoramento em Estudos de Arte centra-se no artista plástico, em Portugal, hoje. De acordo com o seu carácter projectual, estrutura-se em dois vectores distintos, ainda que relacionados entre si e devedores um do outro: -Um corpo prático, assente na prática artística de atelier e dando continuidade ao percurso artístico autoral próprio (conducente à série de imagens fotográficas “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”); -Um eixo reflexivo, construído a partir da análise qualitativa do conteúdo de um conjunto de entrevistas presenciais realizadas a artistas plásticos portugueses (conducente ao manifesto artístico “O Artista pelo Artista”). Neste sentido, este estudo vai ao encontro de vinte e seis artistas plásticos contemporâneos portugueses reunidos numa amostra seleccionada pelo crítico de arte Miguel von Hafe Pérez. A saber: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarida, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Burmester, Joana Vasconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho. O documento que reúne o conjunto das entrevistas realizadas, anexo a esta investigação, distancia-se do discurso utilizado nas retóricas das narrativas históricas, teóricas ou críticas. Aqui, procuram-se as palavras dos criadores, sem mais.

Decorrente do percurso metodológico que orientou a análise qualitativa do conteúdo, este estudo propõe o manifesto artístico “O Artista pelo Artista” enquanto resultado do exercício de investigação.

Ainda, este trabalho apresenta a série de imagens fotográficas “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal” como projecto-tese centrado no movimento que guiou todo o processo investigativo: da reflexão sobre o outro (e sobre as suas palavras) para a reflexão sobre o próprio (e sobre a sua intimidade).

Através das vinte e seis entrevistas, do manifesto “O Artista pelo Artista” e da série de imagens “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”, esta investigação devolve a palavra aos próprios artistas, a todos os outros operadores da esfera artística e ao público interessado em conhecer o criador apresentado por si próprio, sem mediadores, num acto sincero, franco e generoso.

keywords

Artist, artists talk, art manifesto, "The Artist by the Artist", art practice, creative process, "Art Practice as Personal Hygiene Tool".

abstract

This PhD in Visual Arts focuses on the artist in Portugal, today. It is divided into two sections, though interrelated and debtors of each other:

-A practical-section is based on the author's own journey in pursuing his artistic path;

-A theoretical-section supported by the qualitative analysis of a set of twenty-six interviews made to Portuguese artists selected by the art critic Miguel von Hafe Pérez. Namely: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarda, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Burmester, Joana Vasconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho.

The contents of the document that brings together all the interviews (annex of this thesis) distances itself from the speeches used by academics in art history, art theory or art criticism. In this annex it is given access to the artists words as they emerged, or in some cases, moved by clarification, the principal researcher had to produce an interpretation of those words. This interpretation, as well as the text transcribed of the interviews, was diligently submitted for validation to the artists themselves for preventing involuntary misinterpretations or misuses of their own words.

Arising from the methodological approach that guided the qualitative content analysis, this study proposes the art manifesto "The Artist by the Artist" as a result of the argument achieved in this research.

Moreover, this study presents the photographic images series "Artistic Practice as Personal Hygiene Tool" as a project-thesis focused on the process: from the reflection on others (and their words) to the reflection on the self (and his intimacy).

The twenty-six interviews, the manifesto "The Artist by the Artist" and the series of images "Artistic Practice as Personal Hygiene Tool" are the results of this study, which reciprocates the word of the artists to the artists themselves, to all other players in the art world and to the public interested to know the artist presented by him/herself, as a sincere, straightforward and generous act.

Índice

Lista de figuras	15
Lista de imagens	15
Apresentação	
1- Problemática, objectivos e finalidades	19
2- Estado da arte	21
Metodologias	
3- Doutoramento	31
3.1- Reflexão	35
3.2- Prática	38
3.3- Interacção reflexão-prática	44
4- Entrevistas	46
4.1- Amostragem e amostra	53
4.2- Guião	56
4.3- Registo, edição e validação do conteúdo	62
4.4- Análise qualitativa do conteúdo	64
5- Manifestos artísticos	74
Entrevistas e saliências	
6- O artista e os seus pares	79
7- O discurso do artista	123
8- A prática e a experiência artística: O próprio	173
9- A prática e a experiência artística: A grande narrativa	215
10- O Artista e os outros operadores da esfera artística	231
Manifestos artísticos	
11- Manifesto “O Artista e os Artistas”	269
12- Manifesto “O Discurso do Artista”	273
13- Manifesto “O Artista e Ele Próprio”	277
14- Manifesto “A Grande Narrativa”	281
15- Manifesto “A Esfera Artística”	283
16- Manifesto final “O Artista pelo Artista”	285

Síntese	
17- Conclusões	293
Posfácio	
18- Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal	301
Bibliografia	399
Anexos (em documento separado do corpo da tese)	
a) Comunicação “O Atelier: de Leopoldo a Joana”	3
b) Comunicação “‘Where are my glasses?’ ‘Where the fuck are my glasses?’ - A ‘grande narrativa’ a partir do caso de António Olaio”.	13
c) Comunicação “‘O cachecol do artista’ - A ‘esfera artística’ a partir do caso de Luiz Pacheco”.	35
d) Transcrição das 26 entrevistas.	51

Lista de figuras

Figura a: Adaptação simplificada do duplo funil de Rhea, depois de: Rhea, Darrel. *Bringing Clarity to the "Fuzzy Front End"* in Laurel, Brenda, editora. *Design Research: Methods and Perspectives*. Massachusetts: The MIT Press, 2003, p. 148.

Figura b: Adaptação simplificada do V Epistemológico de Gowin, depois de: "O 'V' do conhecimento" in Carvalho, J. Eduardo. *Metodologia do Trabalho Científico*. Lisboa: Escolar Editora, 2002, p. 102.

Lista de imagens

Imagem 1: Francisco Cardoso Lima, "Sublimação do lodo (2/6)", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 2: Francisco Cardoso Lima, "Sublimação do lodo (3/6)", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 3: Francisco Cardoso Lima, "Sublimação do lodo (5/6)", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 4: Francisco Cardoso Lima, "Prisma Reflector", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 5: Francisco Cardoso Lima, "Régua Topográfica", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 6: Francisco Cardoso Lima, "Mala para Teodolito", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 7: Francisco Cardoso Lima, "Secador", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 8: Francisco Cardoso Lima, "Aplicador de Fita Adesiva", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 9: Francisco Cardoso Lima, "Alicate de Pontas", 2009, fotografia, prova de artista.

Imagem 10: Francisco Cardoso Lima, "Pedra", 2010, fotografia, prova de artista.

Imagem 11: Francisco Cardoso Lima, "Pedra", 2010, fotografia, prova de artista.

Imagem 12: Francisco Cardoso Lima, "Pedra", 2010, fotografia, prova de artista.

Imagem 13: Francisco Cardoso Lima, "Escova de Cabelo", 2010, fotografia, prova de artista.

Imagem 14: Francisco Cardoso Lima, "Pente", 2010, fotografia, prova de artista.

Imagem 15: Francisco Cardoso Lima, "Discos de Algodão", 2010, fotografia, prova de artista.

Imagem 16: Francisco Cardoso Lima, "Estrutura", 2011, fotografia, prova de artista.

Imagem 17: Francisco Cardoso Lima, "Cofre", 2011, fotografia, prova de artista.

Imagem 18: Francisco Cardoso Lima, "Gaiola", 2011, fotografia, prova de artista.

Imagem 19: Francisco Cardoso Lima, "Pá do lixo", 2011, fotografia, prova de artista.

Imagem 20: Francisco Cardoso Lima, "Vassoura de mão", 2011, fotografia, prova de artista.

Imagem 21: Francisco Cardoso Lima, “Caixote do Lixo”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 22: Francisco Cardoso Lima, “Garfo”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 23: Francisco Cardoso Lima, “Garfo de Peixe”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 24: Francisco Cardoso Lima, “Garfo de Sobremesa”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 25: Francisco Cardoso Lima, “Prato de Sopa”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 26: Francisco Cardoso Lima, “Travessa Rasa”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 27: Francisco Cardoso Lima, “Travessa Rasa-Trás”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 28: Francisco Cardoso Lima, “Caçarola”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 29: Francisco Cardoso Lima, “Tacho raso”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 30: Francisco Cardoso Lima, “Tacho Perfurado”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 31: Francisco Cardoso Lima, “Espátula de Plástico”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 32: Francisco Cardoso Lima, “Colher de Plástico”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 33: Francisco Cardoso Lima, “Colher de Plástico Perfurada”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 34: Francisco Cardoso Lima, “Cuecas”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 35: Francisco Cardoso Lima, “T-Shirts”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 36: Francisco Cardoso Lima, “Calças de Ganga”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 37: Francisco Cardoso Lima, “Botins”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 38: Francisco Cardoso Lima, “Chinelos”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 39: Francisco Cardoso Lima, “Sapatilhas”, 2012, fotografia, prova de artista.

Imagem 40-42: Francisco Cardoso Lima, da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”, 2012, fotografia, 7x12,5cm (s/ cartão preto 30x21cm).

imagens 43-76: Francisco Cardoso Lima, da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”, 2012, fotografia, 7x12,5cm (s/ cartão preto 30x21cm).

imagens 77-89: Francisco Cardoso Lima, da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”, 2013, fotografia, 7x12,5cm (s/ cartão preto 30x21cm).

Apresentação

- 1- Problemática, objectivos e finalidades
- 2- Estado da arte

Problemática, objetivos e finalidades

Problemática

O artista é uma entidade complexa, com mecanismos de funcionamento específicos que o individualizam. E aquilo que torna o artista uma entidade particular parece ser a inalienável liberdade para dizer, contida por natureza nas múltiplas possibilidades do discurso da arte.

Depois de “When Attitudes Become Form” (Szeeman, 1969) ou da “desmaterialização do objecto artístico” (Lippard, 1973), o papel do artista é hoje claramente não confinado ao objecto. A par com a obra de arte, ou contida na obra de arte, ou ainda assumida como a própria obra de arte, a dimensão reflexiva, a palavra do artista, passou também ela a ser objecto de reflexão, concorrendo para um melhor e mais completo conhecimento quer do objecto artístico, quer do processo criativo, quer da produção artística, quer ainda do panorama artístico nacional/internacional.

A criação de novas dinâmicas de actuação, fundamentalmente desde os anos 60, muitas delas (assim como este estudo) promovidas pelos próprios artistas (ver ponto 1.2 “Estado da arte”), trouxe para a discussão contemporânea a relevância do papel do criador como agente com um campo de acção que ultrapassa as 4 paredes físicas do atelier.

Em Portugal, esta análise e reflexão sobre a palavra do artista sobre si próprio e sobre os seus pares, no contexto da arte contemporânea, apresenta-se em deficit e pouco veiculada. Existe claramente a necessidade de conhecer, recolher, sistematizar, analisar e reflectir sobre ‘o artista pelo artista na voz do próprio’, enquanto ferramenta promotora de uma re-leitura do papel dos criadores no meio artístico, acrescentando ao quadro contemporâneo português um discurso auto-referencial por vezes negligenciado.

Objectivos e finalidades

Este estudo pretende criar um enfoque claro no discurso logocêntrico dos artistas plásticos portugueses.

Diferente do discurso comprometido com outros actores da esfera artística, esta investigação procura o discurso logocêntrico do artista enquanto conteúdo fundamental sobre o qual interessa reflectir e a partir do qual importa construir. A voz do artista é aqui vista como material capaz de apresentar diferentes perspectivas, promover outras leituras, outros entendimentos, abordagens diversas, de acordo com as idiossincrasias próprias dos criadores e diferente das construções commumente encontradas nos discursos históricos, teóricos e/ou críticos.

Esta investigação propõe realizar um conjunto alargado de entrevistas a artistas plásticos portugueses (reunidos em amostra), acrescentando ao estado da arte um vasto leque de informação apresentada pela voz dos próprios criadores.

Posteriormente, pretende-se transformar a informação recolhida, sistematizando-a e organizando-a, como referência essencial para a investigação, assim como posterior fonte de informação autónoma (artista a artista), contribuindo para um maior e melhor conjunto de reflexões e documentos apresentados pelos artistas sobre a sua própria actividade criativa e processual.

No domínio conceptual, e a partir de uma análise qualitativa do conteúdo recolhido, o estudo avança com um manifesto artístico enquanto ferramenta interpretativa e exercício de reflexão.

No domínio operativo, e a partir de um processo de análise/sistematização e reflexão/síntese sobre o material em estudo, o trabalho apresenta um corpo prático, assente e dando continuidade a um percurso artístico autoral próprio, de acordo com o carácter projectual desta investigação em Estudos de Arte.

Todo o material organizado em torno desta investigação (quer no domínio conceptual quer no domínio operativo) pretende potenciar uma dinâmica reflexiva centrada no artista, nas questões directamente implicadas consigo, com os seus pares, com a esfera artística e, em abstracto, com a própria arte.

Esta investigação pretende acrescentar ao estudo das artes plásticas da contemporaneidade portuguesa um conjunto de elementos capazes de introduzir uma dinâmica reflexiva centrada no artista e nas possibilidades contidas nas suas palavras. Neste sentido, este trabalho foi ao encontro de um conjunto de artistas constituídos como amostra representativa das artes plásticas portuguesas, hoje.

Desse conjunto de encontros presencias com os vários artistas plásticos resulta um extenso documento que reúne o discurso de todos os criadores presentes em amostra sobre um conjunto de temas/assuntos considerados relevantes para a criação artística. Este investimento numa aproximação de artista a artista, em registo directo, com um particular enfoque no discurso logocêntrico, na voz do artista, possibilita, julgamos, um olhar tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje.

Acreditamos que esta investigação possa, assim, ajudar a suprir a exiguidade de documentação e reflexão produzida, sistematizada e apresentada pelos próprios artistas, sobre a sua própria actividade criativa e processual, contribuindo desta forma para uma importante, melhor e mais alargada compreensão do sistema das artes, no actual contexto artístico contemporâneo português, a partir da voz dos criadores.

2

Estado da arte

Ao longo do tempo, as histórias da arte (nacionais e internacionais) raramente expõem a voz, o discurso dos artistas. Ao invés, recorrem frequentemente à construção diferida sobre os criadores feita pelos críticos, teóricos e historiadores de arte. Desta forma, parece induzir-se que o campo da palavra se afasta do campo do objecto artístico. Reflexão sobre arte e prática artística parecem ser campos inconciliáveis ou mesmo irremediavelmente incompatíveis e por isso tratados isoladamente.

A clivagem entre “a história das personalidades da história de arte (...) e a história de arte sem nome” (Ferreira, 2006) dificultou o reconhecimento do importante papel que o artista representa na relação entre teoria e prática. A análise dos textos reflexivos produzidos pelos artistas foi, durante muito tempo, pouco considerada e não tida como instrumento válido para uma melhor compreensão do acto criativo e para uma maior articulação entre pensar e fazer. A valorização do campo artístico como algo mais que a fisicalidade da obra de arte faz parte das preocupações dos artistas de uma forma inequívoca e decisiva desde os inícios do século XX.

Internacionalmente

Apresentados no início do século XX, vários manifestos artísticos criaram espaço para que os artistas expressassem outros discursos que não o plástico. Manifesto futurista (Marinetti, 1908), manifesto dadaísta (Ball, 1916 e Tzara, 1918), manifesto surrealista (Breton, 1924), são alguns dos exemplos de como os artistas usaram o texto como expansão do campo imagético para um outro e mais vasto leque operativo.

O ‘*ready-made*’ estendeu, irreversivelmente, o campo de acção do artista para além do plano objectual. “Roue de bicyclette” (Duchamp, 1913) estabelece novos territórios para a arte e para o posicionamento do artista perante a obra. Os ‘*ready-mades*’ alargaram o media artístico, possibilitando outros discursos diferentes daquele contido no objecto.

Afrontando as ideias formalistas manifestadas em “Modernist Painting” (Greenberg, 1960) e devedores do ‘*ready-made*’ de Duchamp, os discursos conceptualistas iniciados nos anos 60 basearam-se no conceito de que a arte poderia existir apenas no domínio das ideias em detrimento da sua identidade física.

“Splashing” (Serra, 1968) pulverizou o objecto artístico nas paredes e chão da exposição colectiva “Nine at Leo Castelli”, podendo funcionar aqui como metáfora para a necessidade e importância de encontrar outros discursos não sediados no objecto para veicular uma ideia.

A obra "Titled (Art as Idea as Idea)" (Kosuth, 1967) é um exemplo que reivindica de forma paradigmática a palavra escrita para o campo da criação artística.

Os textos “Paragraphs on Conceptual Art” (LeWitt, 1967) e “Sentences on Conceptual Art” (LeWitt, 1969) ou "Art After Philosophy" (Kosuth, 1969) ou ainda o vasto leque de reflexões escritas por Robert Smithson, são exemplos claros da introdução de outras estratégias operativas no discurso dos criadores, reclamando para o artista a importância da sua palavra, da sua voz.

Também os universos criativos de Barbara Kruger e Jenny Holzer são exemplos claros do uso da palavra como elemento estruturante dentro da própria obra e de como o logos pode concorrer para uma importante compreensão do processo criativo. “MORALS ARE FOR LITTLE PEOPLE” (Holzer, 1979-83) ou “It's a Small World But Not If You Have to Clean It” (Kruger, 1990) são aforismos que apresentam a voz do artista como conteúdo e ‘*medium*’ primeiro para as suas obras, recorrendo a estratégias fortemente sediadas no discurso logocêntrico.

Actualmente, no panorama artístico internacional, alguns esforços têm sido feitos para conhecer esses discursos logocêntricos, através da edição (ou re-edição) de livros como:

“Inside the Art Word: Artists, Directors, Curators, Collectors, Dealers – Conversations with: Barbaralee Diamonstein” (Mary Christian e Charles Miers, 1994);

“The Century of Artists' Books” (Johanna Drucker, 1995);

“Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972” (Lippard, 1997);

“Art Recollection: Artist’ Interviews and Statements in the Nineties” (Gabriele Detterer, 1997);

“Art Talk: The Early 80’s” (Jeanne Siegel, 1998);

• “The Artist's Voice: Talks With Seventeen Modern Artists”; (Kuh, 2000);

• “Hans Ulrich Obrist: Interviews” (Obrist, 2003);

“Inside The Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York” (Richards, 2004);

“Artists Talk: 1969-1977” (Gale, 2005);

“Escritos de Artistas: anos 60/70” (Glória Ferreira e Cecilia Cotrim, 2006);

“Interviews (volume 1 e 2)” (Gerald Matt, 2007 e 2008).

Em Portugal

No contexto português, e na tentativa de acompanhar aquilo que se vivia no panorama internacional desde o início do século XX, existiu um conjunto de artistas que, a par da prática artística, também reclamaram para si outras estratégias operativas para veicular as suas ideias.

Regista-se o caso do grupo de artistas fundador da revista “Orfeu” (1915), e particularmente Almada Negreiros, que por diversas vezes utilizou a palavra e o texto para afirmar posições de carácter cultural e artístico. Numa tentativa de ultrapassar os limites tradicionalistas da geração precedente, Almada Negreiros propõe uma nova construção contra aquilo que intitulou de saudosismo romântico, demonstrando uma forte vontade de edificar uma sociedade moderna não descompassada com a realidade artística internacional. “Manifesto Anti-Dantas e por extenso” (Negreiros, 1915) e “Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX” (Negreiros, 1917) constituem-se como exemplos operativos fora do quadro pictórico usados para veicular uma mensagem também ela artística.

No seguimento destas estratégias, também Mário Cesariny, artista com um discurso eminentemente visual e adoptando uma atitude de constante experimentação, escreveu o manifesto “A Afixação Proibida” (com António Maria Lisboa, 1949), marco importante para o surrealismo português que alia texto e prática plástica.

Durante as décadas de 60 e 70, consequência de um isolamento histórico vivido durante o período do Estado Novo, foram provocadas lacunas estruturais no acompanhamento e na afirmação da criação artística portuguesa perante a contemporaneidade internacional e particularmente no acompanhamento das correntes mais conceptuais que modificaram de forma sensível a importância atribuída à palavra do artista no meio da crítica, da produção e da criação artística.

Salienta-se a importância da actividade do grupo KWY (Lourdes Castro, René Bertholo, Jan Voss, Christo, José Escada, Costa Pinheiro, João Vieira, Gonçalo Duarte). São particularmente relevantes os 12 números da revista “KWY” (1958-63) que, tal como acontece no caso dos livros de artista, se tornaram um objecto autónomo. Reivindicando a liberdade criativa e afirmando a diferença e o pluralismo estéticos, além das experiências plásticas, existiu também na revista “KWY” espaço para o texto, para a palavra do artista, constituindo-se um território para ensaios e reflexões teóricas, um território para a voz do artista.

Decisivo na transposição para a realidade portuguesa da contemporaneidade internacional, Alberto Carneiro utiliza a escrita como extensão do seu trabalho. Usa descrições, anotações, asserções e aforismos como meio para verbalizar e aprofundar o seu discurso teórico e as suas linhas de acção plástica e estética. Desafiando o estatuto tradicional de obra de arte e numa aproximação às linguagens conceptuais, Alberto Carneiro apresenta em “O Caderno Preto” (1974-1981), obra que reúne projectos e pesquisas efectuadas pelo artista, um conjunto de trabalhos que se constituem como “um programa de intervenção e em si mesmo uma obra” (Nazaré, s.d.) utilizando uma dimensão reflexiva assente no uso da palavra. No livro “Das Notas Para um Diário e Outros Textos” (Assírio & Alvim, 2007), Alberto Carneiro reforça a importância dos textos de artis-

ta para uma melhor compreensão das ideias dos criadores. “(...) é inegável que esta antologia regista o percurso das minhas ideias ao longo do tempo, e a sua utilidade, se é só essa, já não é pequena.”.

Devedora do contexto artístico internacional dos anos 60 e 70 (Harald Szeemann, Joseph Beuys, etc...) a exposição comissariada por Ernesto de Sousa, “Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea” (Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977), é um marco fundamental para perceber o “contexto fundador das raízes da contemporaneidade artística portuguesa” (Fernandes, 1997). A ideia de “operador estético” introduzida por Ernesto de Sousa, sobrepondo-se à velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado, apresenta de forma clara a necessidade de expansão das fronteiras quer do objecto artístico, quer do campo de acção do criador, trazendo também para dentro do objecto artístico a palavra, o texto, o documento, o projecto, utilizando o recurso a estratégias logocêntricas, contribuindo desta forma, e decisivamente, para o desenvolvimento de uma consciência de vanguarda no Portugal dos anos 70.

A partir dos anos 80, parece estar em curso uma mudança de paradigma, com uma alteração de comportamentos e com recurso a novas estratégias. Neste contexto, e particularmente em reacção às exposições “Depois do Modernismo” (SNBA, 1983) e “Novos Novos” (SNBA, 1984), surge o grupo Homeostéticos (Pedro Proença, Manuel João Vieira, Pedro Portugal, Xana, Ivo e Fernando Brito). Trata-se de um colectivo interessado em desmontar o sistema das artes e da criação artística, recorrendo frequentemente a outras estratégias de comunicação características das décadas de 60 e 70, nomeadamente a utilização da palavra e do texto para promover o seu programa.

Actualmente, existe também um conjunto de artistas que usam de forma recorrente o texto, quer pela criação de documentos reflexivos autónomos, quer pela inclusão do logos nas suas obras. Em ambos os casos, o uso da palavra (quer embebida, quer paralela à obra de arte) funciona como elemento importante para uma melhor compreensão do processo e do universo criativo do autor. Referem-se, a título de exemplo, 4 casos.

No trabalho de Álvaro Lapa (1939-2006), artista autodidacta com formação em filosofia, pintura e escrita são indissociáveis. Em “As Profecias de Abdul Varetti” (Buchholz, 1972) Lapa apresenta um conjunto de 22 textos/aforismos bordados sobre lona e presos em estruturas metálicas. Nesta série de obras, como noutros momentos do seu percurso criativo, a palavra escrita é um elemento presente no seu trabalho e reveste-se de primordial importância para a afirmação do seu discurso. Parecendo ocupar o mesmo espaço, imagem e texto confundem-se num mesmo objecto.

Em todo o percurso artístico de Eduardo Batarda, a palavra e o texto revestem-se de grande importância, funcionando como um outro elemento de um jogo, ora simples ora complexo, que afirma e adensa o seu singular discurso artístico. Em Eduardo Bartarda, nas suas bandas desenhadas (por exemplo, “The Blind Penguin”, 1970), nas críticas de arte no semanário “Sempre Fixe” (1974-75), nos textos assinados pelo heterónimo Detlev Scheider, nas letras ou palavras introduzidas nas próprias pinturas, nos títulos dos trabalhos (por exemplo, “Polen...”, 2009), o discurso assente na palavra (complexo, cifrado, contido, humorístico, satírico, corrosivo... ou escurrido, desempoeirado, simples...) está presente de forma estruturante e reivindica um papel fundamental na compreensão do universo estético do artista.

Desde os inícios dos anos 70, Julião Sarmento usou um conjunto alargado de media expandindo o seu campo artístico. Em “Inquérito a 60 Artistas Plásticos” (Alternativa Zero, 1977), na série “To Ray” (Sean Kelly, 1999) ou na série de trabalhos “What Makes a Writer Great” (Porta 33, 2001), a introdução nas suas obras de palavras, frases ou textos é um exemplo do uso de estratégias logocêntricas para alargar os limites do seu discurso pictórico.

Carlos Vidal, artista e crítico de arte, recorre frequentemente ao uso da palavra, quer nas suas obras, quer através de um vasto conjunto de textos críticos produzidos pelo artista. Nos trabalhos das séries “A Pintura e a Política - Conversando com Gerhard Richter”, (Encontros de Fotografia, 1997), “A Fotografia e a Política - Sobre a Fortuna de Maquiavel” (Quadrado Azul, 1998) e “A Mulher e a Política II” (Quadrado Azul, 1999), a palavra é introduzida na imagem, quer através da sobreposição de parágrafos de texto manuscritos às imagens fotográficas, quer introduzindo na composição elementos que contêm, eles próprios, pequenos textos. Em ambos os casos utiliza texto e imagem, reforçando, também assim, a importância da palavra e da voz do artista no processo criativo e na prática artística.

No seu percurso artístico, António Olaio ultrapassa a pintura e expande o seu trabalho pelas áreas da música, da performance e do vídeo. O seu discurso passa pela palavra e, literalmente, pela voz do artista que ganha uma dimensão essencial enquanto elemento de síntese e interligação entre os diferentes registos da sua actividade artística. Em “If I wasn’t an artist what could I be?” (Filomena Soares, 2001), como em muitos outros casos, pintura e música, imagens e palavras parecem criar um único quadro na afirmação do seu universo criativo.

Transversal ao trabalho de Carla Filipe, como por exemplo no Projecto “Lá Fora” (Revista “L+Arte”, 2008), ou nos trabalhos apresentados na exposição colectiva “Gravity & Disgrace Ep. 1” (Centro Galego de Arte Contemporânea, 2012), como em inúmeras outras propostas da artista, o recurso ao texto escrito (e desenhado) é determinante quer na construção compositiva, gráfica e plástica do objecto artístico, quer enquanto possibilidade literária e narrativa, como um discurso e uma linguagem dentro de outra linguagem e de outro discurso.

Na academia, e depois da realização na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2009, do “I Congresso Internacional” dedicado à investigação em arte, promovendo o debate e a reflexão sobre o lugar, o papel e os modelos de organização da investigação em arte no seio do ensino universitário, surgiram, entre outros, dois espaços propondo de formas distintas uma mesma atenção particularizada na criação artística e nos seus criadores:

-O congresso internacional “Criadores Sobre outras Obras”, iniciado em 2010, organizado pelo Centro de Investigação em Estudos de Belas-Artes (CIEBA) da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). Através da chamada de trabalhos, tem nas suas propostas uma clara vontade de explorar a abordagem ou o “olhar particular que cada um dos autores/artistas lança sobre a obra de um seu colega de profissão”. Umbilicalmente ligada a este congresso foi criada a revista internacional sobre estudos de arte “:Estúdio”, editada pela FBAUL/CIEBA, desafiando os artistas a produzirem textos sobre a obra de outros artistas.

-A conferência internacional “Unneeded Conversations”, iniciada em 2010, organizada pelo Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS) e pelo Núcleo de Arte e Intermedia (NAi) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Num modelo diferente, espalhadas pela cidade do Porto, as “Unneeded Conversations” propõem constituir uma plataforma de discussão e reflexão sobre a prática artística contemporânea, convidando e colocando em diálogo os criadores com outros agentes da esfera artística. Também a publicação “Mono”, editada pela FBAUP/i2ADS/NAi, surge da constatação da “necessidade de um suporte teórico de discussão” focado na prática artística.

Nestes casos, como noutros (e como no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro que acolhe esta investigação), criam-se espaços, momentos, ferramentas que incentivam a leitura, a reflexão, o diálogo, a discussão por parte dos próprios criadores sobre a sua prática artística e sobre a prática artista dos seus pares.

Ao nível institucional destacam-se três acervos que, de diferentes formas, organizam e sistematizam informação relativa à produção, à prática e à reflexão artística, também com enfoque na palavra e no discurso logocêntrico do artista na primeira pessoa.

É importante para o âmbito desta investigação o núcleo de catálogos de exposições do fundo geral da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Trata-se de um vastíssimo acervo, em permanente actualização, referente a um conjunto de documentos disponíveis, quer no circuito comercial, quer de circulação restrita, directamente relacionados com a esfera da produção artística.

Consideramos também relevante para este estudo a importância atribuída pela Biblioteca de Serralves ao livro de artista, objecto singular e de difícil definição que, também ele, funciona

como território operativo capaz de ser explorado pelos artistas enquanto veículo privilegiado para o seu discurso.

É ainda essencial para este trabalho o arquivo coordenado pela Anamnese, plataforma de informação sobre as artes plásticas em Portugal e sobre a actividade dos artistas portugueses. Esse arquivo é também ele um esforço no sentido de valorizar o objecto artístico, contextualizando-o num enquadramento mais alargado, em tudo análogo à necessidade traduzida nos objectivos desta investigação.

O discurso logocêntrico do artista nem sempre foi escutado, valorizado, considerado relevante ou apresentado como conteúdo essencial para a construção da história da arte. E no contexto português, a voz do artista encontra-se dispersa, fragmentada e não sistematizada.

É propósito desta investigação escutar, apresentar e valorizar as palavras dos criadores como conteúdo essencial para estudo. É propósito desta investigação ir ao encontro de um conjunto de artistas plásticos para recolher, sistematizar, analisar, interpretar, reflectir e construir a partir do seu discurso.

É propósito desta investigação colocar o artista e a sua voz no centro do estudo e, a partir do seu discurso, na primeira pessoa, lançar hipóteses para uma percepção do actual contexto artístico contemporâneo português.

Metodologias

3- Doutoramento

3.1- Reflexão

3.2- Prática

3.3- Interação reflexão-prática

4- Entrevistas

4.1- Amostragem e amostra

4.2- Guião

4.3- Registo, edição e validação do conteúdo

4.4- Análise qualitativa do conteúdo

5- Manifestos artísticos

3

Doutoramento

“Num trabalho de investigação as questões metodológicas revestem-se de grande importância. São informações estratégicas que o investigador deve procurar cuidar à partida para, desde o momento inicial (e fundamentalmente nesse momento) dirigir o seu trabalho de forma consciente, sem, contudo, deixar que se tornem num protocolo claustrofóbico e inibidor da própria investigação.

A importância da metodologia na investigação artística é fundamental e pode determinar e dirigir rumos, sentidos, alinhamentos, não se constituindo essa orientação como uma programação do acto final. Tratam-se de intenções expressas metodologicamente, como direcção (ou direcções) e não necessariamente como meta (ou metas) em si, antes como um objectivo (ou objectivos) não necessariamente final, capaz de não frustrar os propósitos do investigador, mas sim potenciar os campos investigativos. E nos estudos de arte, como também naturalmente na criação artística, onde a realidade não apresenta uma configuração claramente definida, é necessário que a investigação (científica ou artística) não se centre na procura de constatações, mas tente a compreensão e o conhecimento dos objectos/acontecimentos/fenómenos através do sentido que eles veiculam.

No momento primordial de qualquer investigação a ciência partilha com a arte um denominador comum particularmente caro para o artista: trata-se de adoptar uma opção, declarar uma posição, expressar uma vontade, manifestar um desejo no domínio do subjectivo, íntimo, pessoal e nem sempre racionalmente explicável. A razão, a lógica, o nexos, nem sempre são o bastante para avançar. E nas artes plásticas, como na ciência, o rasgo está muitas vezes associado ao incompreensível. A tarefa dos investigadores, é, também, construir a partir desse incerto. Priorizar as hipóteses para seleccionar assumindo esse risco inerente à fragilidade do investigador.

Aqui, no momento primordial, arte e ciência partilham a mesma realidade:

A prática científica partilha com a arte a necessidade de escolha. O objecto de estudo resulta de uma opção, assim como a sua perspectiva de abordagem.” Carvalho, 2002, 77.

Retirado do capítulo “Metodologia” da dissertação de mestrado “O atelier enquanto lugar e processo de criação artística” (Lima, 2007, 14-15).

Esta dissertação funcionou como porta de entrada para os estudos de arte feitos a partir da academia e serviu de alavanca para este doutoramento. E as notas gerais sobre metodologias de investigação daí retiradas e agora transcritas, cumprem aqui, como lá cumpriram, um conjunto de intenções primeiras sobre a própria investigação em arte no seio da universidade.

Nesta investigação privilegiam-se dois modelos metodológicos: o duplo funil invertido (Rhea, 2003) e o V Epistemológico de Gowin (Carvalho, 2002).

Duplo funil

Importante metodologicamente, aquilo que Darrel Rhea propõe acrescentar com a introdução do funil invertido antes do processo de refinamento e ordenação (típico do pensamento convergente), é um momento de maior diversidade e profundidade na análise das várias partes (típico do pensamento divergente).

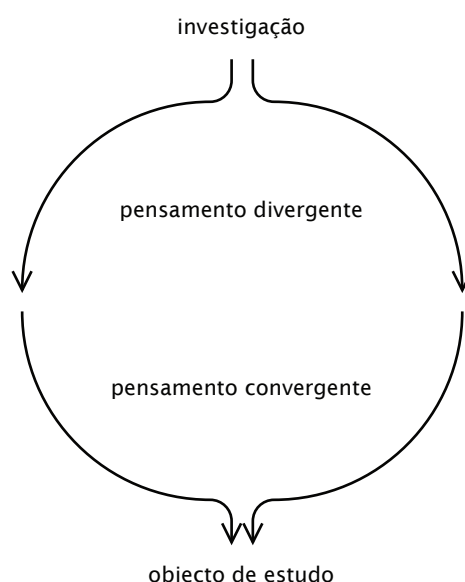


Figura a: Adaptação simplificada do duplo funil de Rhea.

“A metáfora funil pode ser útil para descrever o progressivo enfoque e refinamento das ideias ao longo do processo, mas é claramente inadequado para descrever um processo lógico—os elementos que se encontram dentro do funil são demasiado aleatórios e o processo da escolha desses elementos é obscuro.” (tradução livre de F. Cardoso Lima).

“[The funnel metaphor] may be useful for describing the increasing focus and refinement that ideas go through, but it is clearly inadequate to describe a logical pro-

cess—the elements that go into the funnel are too random and its inner working are obscure.” Darrel Rhea in Laurel, Brenda, 2003, 147.

Assim, quer aquilo que à partida é expectável, quer, essencialmente, aquilo que à partida pode parecer fazer parte de um quadro exterior a esta investigação, estão, em ambos os casos, convocados para a definição do grande quadro investigativo.

Mantendo a orientação traçada no propósito deste trabalho, pretende-se que este quadro investigativo possua a capacidade de acolher ideias novas e que contenha abertura suficiente para nele caberem noções normativas diversas e/ou afastadas dos grandes consensos.

E na criação artística, como na investigação científica, parece ser esse o rasgo para um pensamento mais consistente, origem para propostas mais significativas, quer na determinação das questões essenciais, quer na estruturação dos percursos metodológicos, quer nas próprias abordagens reflexivas.

V epistemológico

Também metodologicamente importante é a relação entre os domínios conceptual e operativo do V Epistemológico de Gowin, centrando o foco da investigação no objecto de estudo, neste caso o artista.

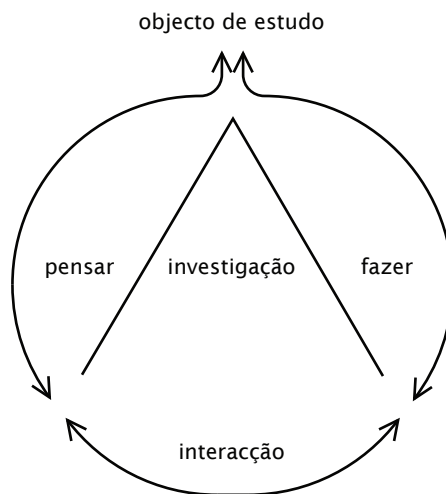


Figura b: Adaptação simplificada do V Epistemológico de Gowin.

Este modelo de investigação assenta na interacção entre aquilo que se designou nos objetivos deste estudo como a reflexão sobre o artista e a prática artística própria. Durante o trabalho de investigação a prática e a reflexão estiveram em ligação próxima, quer enquanto causa, quer como consequência uma da outra. O percurso artístico operativo pretendeu contagiar e ser conta-

giado pelo percurso reflexivo teórico, enquanto dois vectores que se relacionam e comunicam entre si.

E logo no momento inicial desta investigação, aquele em que arte e ciência partilham as mesmas incertezas na busca do primeiro avanço, acreditamos ter sido a experiência prática no campo da criação artística que prevaleceu na escolha do objecto de estudo: a ânima (a motivação essencial, a questão fundamental, o motor primeiro) que fez focar o estudo no artista e centrar as atenções no seu discurso é consequência de uma percepção adquirida (ou de uma necessidade sentida), antes de mais, pela experiência individual da actividade artística pessoal.

Em síntese

De acordo com os objectivos definidos, esta investigação apresenta dois corpos distintos, ainda que ambos devedores um do outro, consequência dos estudos teóricos e dos trabalhos práticos desenvolvidos:

- Um corpo teórico apoiado particularmente na reflexão sobre o material recolhido na amostra, privilegiando desta forma o discurso logocêntrico do artista (do outro artista);

- Um corpo prático apoiado essencialmente na exploração do percurso artístico do autor, numa reflexão sobre o próprio (sobre si).

3.1

Reflexão

Apresentam-se, cronologicamente e de acordo com os passos estabelecidos durante o processo de trabalho, os seis momentos metodológicos que conduziram a realização do corpo reflexivo da investigação:

- Problema (ver também 4 “**Entrevistas**”, pág. 46);
- Abordagem e amostra (ver também 4.1 “**Amostragem e amostra**”, pág. 53);
- Pesquisa (ver também 4.2 “**Guião**”, pág. 56);
- Observação/recolha da informação (ver também 4.3 “**Registo, edição e validação do conteúdo**”, pág. 62);
- Hipótese/experiência (ver também 4.4 “**Análise qualitativa do conteúdo**”, pág. 64);
- Resultado/conclusão (ver também 5 “**Manifestos artísticos**”, pág. 74).

Problema

De acordo com os objectivos e finalidades da investigação, foi identificada a questão essencial e clarificado o ponto de partida para o estudo: o discurso/reflexão do artista sobre si próprio, sobre os seus pares e sobre a esfera artística, a partir da voz dos próprios criadores.

Abordagem e amostra

Foi desenhada uma estratégia de investigação e foram seleccionados os respectivos processos e ferramentas metodológicas a utilizar para a sua implementação na investigação.

Foram seleccionados vários elementos pertencentes ao universo dos artistas plásticos portugueses vivos por forma a constituírem a amostra a ser consultada através da realização de entrevistas presenciais.

O artigo apresentado no I Congresso Internacional CSO'2010 “O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana” (Francisco Cardoso Lima e João A. Mota, 2010), em anexo, surgiu como consequência deste processo de preparação para o início do percurso investigativo a efectuar (e também enquanto teste ou afinação dos modelos metodológicos a utilizar e/ou a adaptar para o estudo).

Pesquisa

Foi realizada uma recolha, análise/síntese e reflexão sobre os conteúdos apresentados no estado da arte para delimitação e definição dos temas gerais a incluir no guião orientador das entrevistas, transversal à totalidade das conversas:

-Relações/dinâmicas do artista com as diferentes pessoas e os diversos lugares da esfera artística;

-Discurso logocêntrico do artista.

Também, foi efectuada recolha e síntese de informação sobre o percurso artístico referente a cada um dos artistas plásticos reunidos em amostra para preparação e organização do guião orientador das entrevistas.

Observação/recolha da informação

Através de encontros presenciais com a totalidade dos artistas plásticos reunidos em amostra (encontros individuais, artista a artista, exploratórios e abertos), recolheu-se a informação para posteriormente ser utilizada no estudo:

- Transcrição e adaptação do registo áudio para conteúdo escrito;
- Verificação e validação do conteúdo escrito pelos entrevistados;
- Documento final para posterior análise.

Hipótese/experiência

Foi feita uma análise qualitativa da informação/conteúdo segundo dois momentos distintos:

- Mapeamento;
 - Análise (identificação dos lugares estruturais comuns da informação);
 - Classificação/categorização/codificação (através da condensação descritiva);
- Sistematização (para re-estruturação da informação);
- Interpretação;
 - Interpretação/síntese (lista de tópicos, saliências ou '*topos*' para sínteses parciais);
 - Síntese/reflexão (para manifestos artísticos parciais);
 - Reflexão/síntese/retrospecção (para manifesto final);
 - Reflexão (para conclusões finais).

Os dois artigos apresentados no III Congresso Internacional CSO'2012 "Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' - A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio" (Francisco Cardoso Lima e João A. Mota, 2012) e "O Cachecol do Artista' - A 'Esfera Artística' a partir do caso de Luiz Pacheco" (Francisco Cardoso Lima e João A. Mota, 2012), ambos em anexo, resultaram de um teste final para o percurso investigativo a efectuar, particularmente no que diz respeito aos modelos metodológicos a utilizar e/ou a adaptar para traçar o percurso das entrevistas até aos manifestos. Também, serviram para testar a forma, a redacção e a afinação do tom a utilizar nos próprios manifestos.

Resultado/conclusão

Sobre o conjunto das saliências encontradas nas diferentes sínteses interpretativas, foi realizada uma análise/reflexão conducente aos respectivos manifestos artísticos parciais/temáticos:

- Manifesto “O Artista e os Artistas”;
- Manifesto “O Discurso do Artista”;
- Manifesto “O Artista e Ele Próprio”;
- Manifesto “A Grande Narrativa”;
- Manifesto “A Esfera Artística”.

Posteriormente, sobre o conjunto dos manifestos artísticos parciais/temáticos, foi realizada uma última análise/reflexão, conducente ao manifesto artístico final:

- Manifesto “O Artista pelo Artista”.

Ainda, foram apresentadas as conclusões do estudo, fragilidades e/ou limitações do percurso metodológico e investigativo, potencial de continuidade e perspectivas para futuras, outras, investigações.

Em síntese

Apoiado nos modelos metodológicos do duplo funil invertido de Darrel Rhea e o V Epistemológico de Gowin e adaptando um conjunto de ferramentas metodológicas para análise qualitativa de conteúdo, percorreu-se um trajecto indutivo das palavras dos artistas (do particular) ao manifesto final (ao geral).

Claramente centrado no artista, de acordo com os propósitos da investigação, colocou-se o foco do estudo nas possibilidades contidas no discurso dos criadores enquanto instrumento promotor de uma leitura (ou re-leitura) do lugar e papel do artista no panorama das artes plásticas contemporâneas portuguesas.

3.2

Prática

Apresentam-se de forma cronológica um conjunto de treze experiências no campo da imagem fotográfica que expõem o percurso traçado pelo trabalho prático de atelier.

Este conjunto de provas de artista, realizadas a partir de um vasto conjunto de ensaios efectuados ao longo de todo o processo investigativo, constituem-se como experiências, testes, verificações que concorreram para a construção de um todo final.

Verificação (testar ou experimentar)

Dentro desta investigação em Estudos de Arte de carácter projectual a aplicação prática não teve como propósito verificar ou testar ou experimentar para provar aquilo que a reflexão apresentou (ou o seu contrário). Nem parece caber ao artista verificar ou testar ou experimentar para validar seja o que for.

Dentro desta investigação em Estudos de Arte de carácter projectual o eixo prático reivindicou autonomia para ele próprio construir o seu próprio conteúdo, ora devedor, ora catalisador dos estudos efectuados no eixo teórico.

A verificação utilizada no eixo prático desta investigação não pretendeu provar a veracidade de uma resposta, de uma proposta, de uma hipótese, de uma ideia, de uma vontade, de um desejo.

A verificação utilizada no eixo prático desta investigação foi uma ferramenta metodológica que testou (ou experimentou) várias possibilidades de criação, de realização, de concretização, de afirmação.

Dos múltiplos ensaios realizados, revelam-se três provas de cada uma das treze séries de imagens fotográficas aqui utilizadas para apresentar o trajecto que conduziu o trabalho desde a academia até ao atelier (ou até à própria casa). Trata-se de um percurso, nem sempre linear, nem sempre directo, nem sempre simples, que se inicia nos objectos/instrumentos/ferramentas utilizadas nos laboratórios dos departamentos universitários, até aos objectos de higiene pessoal encontrados em espaços íntimos das casas particulares:

-Conjunto de objectos pertencentes à academia: objectos utilizados nos laboratórios do Departamento de Química da Universidade de Aveiro (cerca de cinquenta ensaios);

-Conjunto de objectos pertencentes à academia: objectos utilizados nos trabalhos de campo de topologia/mapeamento do Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro (nove ensaios);

-Conjunto de objectos pertencentes ao atelier: tubos e boiões de tinta, pincéis, tesouras, x-acto, agraphadores, rolos de fita adesiva, aplicador de fita adesiva, secador, alicates, martelos, etc... (cerca de trinta ensaios);

-Conjunto de pedras paralelepípedicas em granito (nove ensaios);

-Primeiro conjunto de objectos de higiene pessoal: sabonete, cotonetes, papel higiénico, escova de cabelo, pente, discos de algodão, etc... (quinze ensaios);

-Conjunto de objectos contentores: aquário, gaiola, cofre e estrutura (doze ensaios);

-Conjunto de objectos de limpeza: sabão, esfregão, palha-de-aço, desentupidor, espanador, limpa-vidros, vassoura, pá do lixo, balde do lixo, etc... (cerca de vinte e cinco ensaios);

-Conjunto dos talheres de um faqueiro (dez ensaios);

-Conjunto dos pratos e travessas de um serviço de mesa (dezoito ensaios);

-Conjunto de tachos de cozinha (catorze ensaios);

-Conjunto de utensílios de cozinha (dez ensaios);

-Conjunto de roupas: cuecas, meias, calças, t-shirts, camisolas, casacos (cerca de vinte ensaios);

-Conjunto de sapatos: botins, chinelos, sapatilhas, sandálias (dez ensaios).



Imagem 1: “Sublimação do lodo (2/6)”, 2009, fotografia, p.a.

Imagem 2: “Sublimação do lodo (3/6)”, 2009, fotografia, p.a.

Imagem 3: “Sublimação do lodo (5/6)”, 2009, fotografia, p.a.

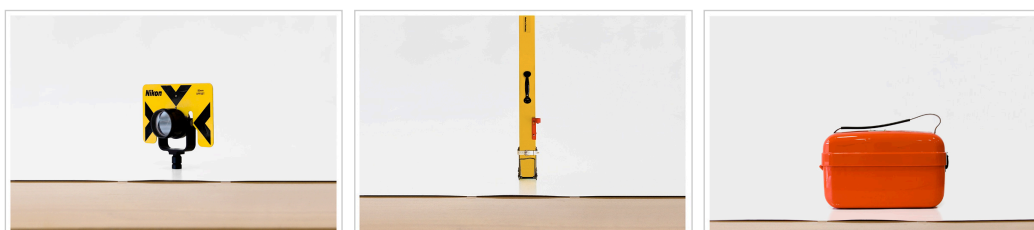


Imagem 4: “Prisma Reflector”, 2009, fotografia, p.a.

Imagem 5: “Régua Topográfica”, 2009, fotografia, p.a.

Imagem 6: “Mala para Teodolito”, 2009, fotografia, p.a.



Imagem 7: “Secador”, 2009, fotografia, p.a.

Imagem 8: “Aplicador de Fita Adesiva”, 2009, fotografia, p.a.

Imagem 9: “Alicate de Pontas”, 2009, fotografia, p.a.



Imagem 10: “Pedra”, 2010, fotografia, p.a.

Imagem 11: “Pedra”, 2010, fotografia, p.a.

Imagem 12: “Pedra”, 2010, fotografia, p.a.



Imagem 13: “Escova de Cabelo”, 2010, fotografia, p.a.

Imagem 14: “Pente”, 2010, fotografia, p.a.

Imagem 15: “Discos de Algodão”, 2010, fotografia, p.a.

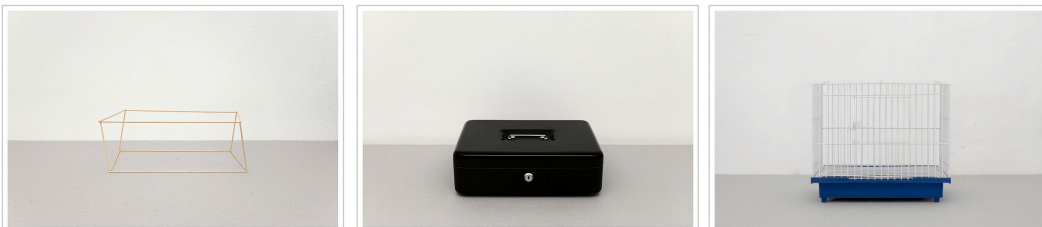


Imagem 16: “Estrutura”, 2011, fotografia, p.a.

Imagem 17: “Cofre”, 2011, fotografia, p.a.

Imagem 18: “Gaiola”, 2011, fotografia, p.a.

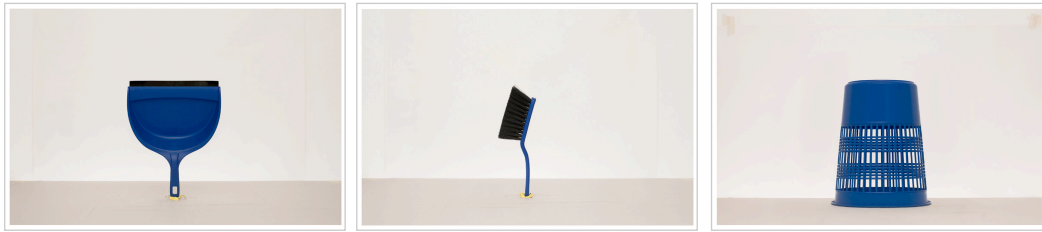


Imagem 19: “Pá do lixo ”, 2011, fotografia, p.a.

Imagem 20: “Vassoura de mão”, 2011, fotografia, p.a.

Imagem 21: “Caixote do Lixo”, 2012, fotografia, p.a.



Imagem 22: “Garfo”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 23: “Garfo de Peixe”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 24: “Garfo de Sobremesa”, 2012, fotografia, p.a.



Imagem 25: “Prato de Sopa”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 26: “Travessa Rasa”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 27: “Travessa Rasa-Trás”, 2012, fotografia, p.a.



Imagem 28: “Caçarola”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 29: “Tacho raso”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 30: “Tacho Perfurado”, 2012, fotografia, p.a.



Imagem 31: “Espátula de Plástico”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 32: “Colher de Plástico”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 33: “Colher de Plástico Perfurada”, 2012, fotografia, p.a.



Imagem 34: “Cuecas”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 35: “T-Shirts”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 36: “Calças de Ganga”, 2012, fotografia, p.a.



Imagem 37: “Botins”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 38: “Chinelos”, 2012, fotografia, p.a.

Imagem 39: “Sapatilhas”, 2012, fotografia, p.a.

Depois de efectuado um longo percurso experimental foi criada uma última série de trabalhos considerada como resultado prático de todo o processo individual de investigação.

Do conjunto de trabalhos que constituem o eixo projectual desta investigação, as imagens apresentadas em Posfácio sobre o título “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal” enformam a conclusão de todo o processo investigativo e funcionam como trabalho-tese deste doutoramento.



Imagem 40: “Betadine e Eosina”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.

Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

Imagem 41: “Pasta de Dentes”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.

Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

Imagem 42: “Escova de Cabelo”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.

Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

Em síntese

Em linha com os objectivos de toda a investigação e reivindicando para si a natural autonomia dos processos de criação artística (ainda que em articulação com o eixo teórico), também o eixo prático desta investigação teve “O Artista” como o seu grande foco de interesse para a prática de atelier.

A série de imagens “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”, trabalho-tese deste doutoramento, encerra aquele que foi o trajecto feito no eixo prático desta investigação:

-Dos laboratórios científicos (e respectivos investigadores) até aos ateliers (e respectivos artistas);

-Dos ateliers dos outros até ao próprio atelier do sujeito;

-Do sujeito até à intimidade pessoal.

Ou dos artistas (e de todos os outros) até ao próprio artista (e à sua intimidade).

3.3

Interacção reflexão-prática

A prática como ponto de partida

A assunção do artista como núcleo central deste estudo surge, principalmente, como consequência do percurso criativo e da experiência e prática artística pessoal. Neste sentido, a ânsima para avançar com um doutoramento em Estudos de Arte, dentro da academia e nestes moldes, relaciona-se, essencialmente, com as questões do âmbito do fazer encontradas ao longo do processo de criação dentro do atelier.

A partir do artista como *'leitmotif'* o trabalho divide-se em dois vectores que, embora independentes, tocam-se, cruzam-se, sobrepõem-se ao longo da investigação. A contaminação ou influência destes dois eixos de acção, por vezes indelével ou mesmo não perceptível para o próprio, é, noutras situações, manifesta, clara e evidente.

Apresentam-se aqueles que se afiguraram como os 2 grandes momentos de interacção entre o corpo reflexivo e o corpo projectual desta investigação.

Da prática (como ponto de partida) para a reflexão

Num primeiro momento, a partir do desejo/vontade/necessidade de ir ao encontro dos pares, procurar os artistas foi procurar as suas palavras mais do que procurar as suas obras. Foi, efectivamente, procurar os criadores enquanto artistas e 'dentro do seu atelier' mas também enquanto sujeitos, na sua individualidade e 'dentro da sua casa'. Essa foi a motivação que levou o estudo a investir em encontros presenciais com um conjunto de criadores, na procura do seu discurso reflexivo. E a própria construção do guião transversal a todas as conversas tidas com os artistas plásticos foi fortemente influenciada por um conjunto de questões que, não se limitando ao âmbito do fazer, têm a sua origem na experiência prática pessoal de atelier.

Do discurso reflexivo para a prática

Num segundo momento, deparar com a voz dos outros artistas foi deparar com a voz do próprio. A partir desse volumoso corpo teórico constituído pelas palavras dos pares, reflectir sobre o artista foi também repensar o próprio enquanto artista. E, nesse sentido, inevitavelmente, repensar a prática artística pessoal.

Nesse segundo momento, foi claro que o trabalho passou a ser (se alguma vez o não tinha sido) sobre o próprio autor do estudo. Essa foi a motivação que levou a investigação a re-deslo-

car-se, a partir da reflexão sobre os discursos dos outros, para o questionamento da prática artística individual.

Embora se assinalem dois grandes movimentos na articulação reflexão-prática (primeiro, da prática para a reflexão e, depois, do discurso reflexivo para a prática), esta investigação apresenta um único grande vínculo (ora mais consciente ora menos afirmado): de fora para dentro, dos artistas para o próprio.

Em síntese

Neste trabalho, a articulação e a transversalidade entre os campos reflexivo e operativo consubstanciam-se no movimento da prática artística própria (e do próprio autor do estudo) até aos artistas reunidos em amostra (os outros, os seus discursos, os seus ateliers) para regressar até ao próprio autor do estudo (e à sua prática artística). Ou, num único movimento, da reflexão sobre o outro para a prática artística individual. Ou ainda, do outro para o próprio.

4

Entrevistas

De acordo com os objectivos e as finalidades desta investigação, este estudo investe num conjunto de entrevistas a artistas plásticos portugueses por forma a reunir, sistematizar, analisar e reflectir sobre o discurso logocêntrico do artista (outro que não aquele contido no objecto artístico), sobre o discurso do artista, pelo artista, na voz do próprio. Decorrente do registo dessas conversas resulta um extenso documento que reúne o discurso dos criadores, assente nas suas palavras, sobre si próprios, sobre os seus pares e sobre a esfera artística.

Esse grande texto funciona como ponto de partida para a reflexão que esta investigação se propõe fazer. E esse grande texto funciona também como ferramenta promotora para uma re-leitura do lugar e do papel dos criadores no meio artístico, aqui e hoje, acrescentando ao quadro contemporâneo português uma perspectiva auto-referencial por vezes negligenciada.

Este trabalho investiu no desenvolvimento de um modelo de análise qualitativa de conteúdo convocando e adaptando um conjunto de diferentes ferramentas metodológicas, que, na articulação aqui proposta, apresenta-se capaz de traçar o percurso das palavras às ideias, focado no artista.

Pelo fértil terreno encontrado no decorrer de todo o processo de recolha, edição, sistematização, análise e reflexão, percebe-se que o discurso contido nas palavras do artista encerra um vasto e rico campo com múltiplas possibilidades de exploração. Quer pelo tipo de informação recolhida através de um registo aberto e de uma abordagem flexível, quer pela própria amplitude da informação contida nesse registo, o discurso directo dos artistas e as suas idiossincrasias potenciaram ganhos significativos para um mais profundo conhecimento e uma melhor compreensão das complexas dinâmicas da criação artística, do artista e da própria arte.

Este trabalho apresenta e testa uma possibilidade de construir a partir da voz dos criadores. Arrisca olhar para o discurso do artista como conteúdo chave (ou para o próprio artista como chave). E se, por um lado, o retorno obtido e aqui apresentado se constitui como valioso material de análise para o estudo no qual está enquadrado, por outro lado, reclama, e fá-lo claramente, posteriores e desejáveis visitas de outros investigadores e interessados (dentro e fora da academia), potenciadoras de outras perspectivas, outras abordagens, outras análises conducentes a novas reflexões.

Convite

Foi endereçado a um conjunto de artistas plásticos portugueses, reunidos em amostra, uma proposta de participação na investigação através de um encontro/conversa/entrevista. Nessa carta foi-lhes dado a conhecer, previamente, informações sobre a natureza do projecto, os seus intervenientes, os objectivos e os temas gerais (ou grandes campos de interesse) a tratar nas entrevistas:

“(…)

-Este estudo pretende criar um enfoque claro na palavra do artista, por vezes não escutada ou esquecida.

-Persegue um discurso artístico capaz de outros nexos, de noções normativas diversas e/ou afastadas dos grandes consensos, contidas por natureza nas lógicas e idiossincrasias próprias dos discursos dos criadores (diferentes dos discursos históricos ou críticos).

-Pretende transformar a informação recolhida, sistematizando-a e organizando-a, como referência essencial para a investigação, assim como posterior fonte de informação autónoma (artista a artista), suprimindo a exiguidade de documentação e reflexão apresentada pelos artistas sobre a sua própria actividade criativa e processual.

-Apoiado na reflexão sobre todo o material recolhido nos diferentes intervenientes em amostra, este estudo pretende analisar, relacionar e reflectir na procura de um (ou vários) traços comuns (ou ausência deles) caracterizadores dos discursos dos artistas da amostra.

-Esta investigação pretende potenciar uma outra dinâmica reflexiva centrada no artista.”

(Excerto da informação partilhada com os artistas plásticos aquando do convite e proposta de participação no estudo).

Campos de interesse

Existem três grandes campos de interesse contidos no guião de apoio às conversas (e transversais a todas as entrevistas efectuadas):

-o artista (o próprio, o seu discurso, a sua prática, a sua experiência, o seu percurso, a sua obra, etc...);

-os seus pares (relação e dinâmicas entre artistas, reconhecimento e legitimação, classe, ordem, etc...);

-a esfera artística (as pessoas, os lugares e o mercado da arte, etc...).

Forma

Formalmente, as entrevistas caracterizam-se como presenciais, individuais e semi-estruturadas (ou semi-directivas). Todas as conversas tidas com os artistas plásticos foram registadas em áudio, posteriormente transcritas e adaptadas para texto. Sobre estes documentos de trabalho foi efectuada uma verificação e validação de conteúdo pelos respectivos artistas, particularmente necessária num cenário exploratório como este. Todos os artistas plásticos aceitaram expressamente disponibilizar publicamente o respectivo conteúdo, no âmbito deste doutoramento, reunido num documento final e aqui apresentado em anexo.

Tom

Aos artistas que aceitaram participar na investigação foi-lhes também dado a conhecer, previamente, qual a abordagem pretendida para o encontro/conversa/entrevista.

Procurou-se destacar o tom das entrevistas daquele que é o registo comumente utilizado entre o artista e os outros operadores da esfera artística —entre o artista e o historiador, o teórico ou o crítico de arte, entre o artista e o comissário e o galerista de arte, entre o artista e os operadores do mercado da arte, entre o artista e as diversas instituições artísticas. Ao contrário, procurou-se uma abordagem tão perto quanto possível do registo artista a artista.

Tentou-se, desta forma, eliminar ou minimizar o comprometimento (e respectivos constrangimentos) do artista com outras entidades directa ou indirectamente implicadas consigo e com a sua actividade profissional.

Ao encontro do carácter semi-directivo pretendido para o conjunto de conversas, tido como abordagem apropriada para este estudo, tentou-se criar o espaço necessário para trazer para o texto um conjunto de questões lançadas pelos próprios entrevistados, de acordo com as suas preocupações, não protocoladas pela equipa de investigação. Acreditamos que adoptando um tom tão próximo quanto possível do discurso entre pares, cria-se a abertura necessária para que o próprio possa veicular um discurso menos formal, menos rígido e, eventualmente, menos estereotipado. Acreditamos que introduzindo uma abordagem mais informal permite-se ou facilita-se uma articulação de conteúdos mais livre e próxima das estratégias do artista, capaz de melhor traduzir as suas ideias ou capaz de assim melhor chegar às suas idiossincrasias. Esta abordagem, que consideramos menos veiculada (ou, se veiculada e quando veiculada, menos escutada), e aqui procurada.

Desta forma e de acordo com os objectivos traçados para este conjunto de entrevistas, cremos ser possível penetrar nas lógicas próprias de cada criador à procura daquilo que é a sua voz, o seu discurso, as suas ideias. Cruzando os registos, acreditamos ser possível detectar a existência (ou a ausência) de traços comuns e unificadores (ou aquilo que os pode distinguir) entre os diferentes discursos dos artistas. Também, considerando as entrevistas no seu conjunto, acreditamos ser possível detectar a existência (ou não) de uma lógica discursiva particular, em

contraponto com aquilo que são os discursos históricos, os discursos teóricos e os discursos críticos.

Entrevistador-entrevistado *versus* artista-artista

Acreditamos ter sido fundamental para os interesses do estudo (particularmente para o tipo de informação perseguida), as conversas terem sido orientadas por um entrevistador que partilha com o entrevistado a experiência e a prática no campo da criação artística. Assente nesse ponto comum ou por existir essa relação entre as partes, o registo encontrado para os encontros, mais do que fechado nas entrevistas, assentou numa lógica aberta de conversa entre pares.

Privilegiaram-se um conjunto de temas caros às artes (e às artes plásticas em particular) e um conjunto de temas próximos do quotidiano do artista. Privilegiou-se a biografia, a experiência, a prática, a história, a vida dos diversos artistas reunidos em amostra. Mais do que a obra de arte, aqui procurou-se o artista que, em alguns momentos e contextos, dentro e fora da esfera artística, parece ser menos considerado (ou mesmo secundarizado, subalternizado, esquecido e não considerado de todo).

A entrevista (nas palavras dos artistas)

Sobre o modo como foram conduzidas as entrevistas nesta investigação, e enquanto reflexão vinda por parte dos próprios artistas plásticos envolvidos, enunciam-se, a título de exemplo, um conjunto de respostas àquela que foi, na grande maioria dos casos, a pergunta com a qual se encerraram as várias conversas.

A partir da generalidade das palavras dos artistas (ainda que não hegemónicas), pode-se aferir aquilo que nos pareceu verificar-se, de uma forma geral, sobre o modelo de entrevista utilizado, sobre os temas e questões abordadas e, decisivo para o estudo e relevante para o estado da arte, sobre a dinâmica particular destas conversas, enquanto ferramenta eficiente para recolha da voz dos criadores, de artista a artista.

Primeiro, 3 perguntas tipo:

"Para concluir... Comparando o registo desta conversa, com o registo das conversas com críticos de arte, com historiadores, galeristas, etc, achas que houve aqui qualquer coisa de diferente daquilo que normalmente acontece com os outros 'players'?" (pergunta efectuada a C. Mateus)

"Para concluir, já sobre esta entrevista, sobre esta conversa..."

Parece-te que este registo apresentou qualquer coisa de particular por, também eu, estar ligado à prática artística? Com um historiador, com um crítico de arte, com um galerista... o teu registo é semelhante?" (pergunta efectuada a F. J. Pereira)

"Com certeza já tiveste diversas entrevistas, conversas, etc... com diferentes 'players' da esfera artística. Parece que esta conversa que agora acaba teve qualquer coisa de particular justamente pelo facto de também eu estar envolvido na criação artística, pelo facto de também eu ter uma prática artística?" (pergunta efectuada a A. Ferreira)

Seguem, a título de exemplo, 10 respostas onde, de diversas formas e por diferentes razões, se reconhece pertinência e importância no modelo proposto pela investigação, enquanto ferramenta para recolha de conteúdo:

"Sim, acho que sim. Não é muito diferente de conversas que tenho com outros artistas. Agora... é diferente das conversas que tenho com os outros 'players'. Acho que isto são mesmo preocupações de artista. Eles não percebem e não se preocupam muito com isto..." (André Cepeda, 2010)

"Em Portugal, nenhum artista (ou estudante de artes) me colocou este tipo de questões. E não vejo muitos artistas a tomarem a posição que tu tomaste. Acho que és o primeiro artista que efectivamente procura investigar..."

(...) Talvez as perguntas que habitualmente me fazem não sejam assim muito parecidas com aquelas que tu me fizeste. (...) Habitualmente não procuram o meu discurso artístico, não procuram ouvir-me falar sobre o meu processo artístico.

(...) Aquilo que procuraste é muito importante e está perto daquilo que interessa a um antropólogo ou um sociólogo. E parece-me que, efectivamente, devia também interessar aos artistas." (Marta de Meneses, 2010)

"Claro que foi uma conversa diferente. Aqui não estive a medir as palavras." (Francisco Queirós, 2010)

"Parece-me que estas temáticas não se fariam com outros 'players'. O como se faz... A importância do discurso do artista... Não é frequente ter uma conversa destas com, por exemplo, um galerista." Daniel Blaufuks, 2011)

“Entre pares há uma linguagem subentendida. Não é preciso dizer tudo para que tudo se perceba. Inclusivamente, ou por isso mesmo, é mais fácil dizermos mais, é mais fácil chegar-se mais além. Nesse sentido é bastante diferente.” (Gerardo Burmester, 2011)

“Muitos doutorandos tentam entender as razões primeiras numa perspectiva mais ou menos filosófica, mais ou menos pessoal, mais ou menos conceptual. Tu não vens do campo filosófico, teórico ou conceptual. A virtude da tua entrevista está na maneira como perspectivas o campo teórico, de uma forma muito afim com aquilo que é a desorganização do pensamento do artista. E essa desorganização do pensamento faz com que a abordagem seja mais livre. O teu discurso torna-se menos enquadrado, menos comprometido.

(...) Tu não vens do campo teórico. Tu tens a cabeça organizada de outra forma e isso permitiu-te não cometeres os ‘gags’ do costume. (...) Houve [nesta conversa qualquer coisa diferente dos outros operadores da esfera artística].” (Joana Vasconcelos, 2011)

“Sinto-me bem quando as conversas decorrem entre artistas. Com um crítico à frente as coisas são diferentes.” (Cristina Mateus, 2011)

“Eu revejo-me no que aqui se passou. Parece-me que existiu uma identificação com as perguntas. E com a própria forma de colocar as questões. E como me revejo nelas, respondo com grande à vontade. Se calhar aqui, até, trato estes assuntos de uma forma bastante diferente daquela que trataria com outros agentes.

Não imagino, sequer, um crítico de arte a fazer estas perguntas. Algumas das pessoas que já me entrevistaram não perceberiam metade daquilo que foi aqui tratado.” (Fernando José Pereira, 2011)

“Com um crítico de arte seria de outra forma. Neste caso, foi uma conversa diferente e mais interessante. Neste tipo de abordagens, entre artistas, tenho menos reservas. Trata-se de uma troca de pontos de vista e, na realidade, não me sinto entrevistado.” (João Pedro Vale, 2011)

“Este modelo é muito mais interessante e muito mais construtivo. (...)

Eu nunca tive uma entrevista assim. O teor da tua entrevista é muito particular. A forma de abordar os temas é tão distinta... O conteúdo daquilo que tu perguntaste, aquilo que te preocupa, é completamente distinto.” (Ângela Ferreira, 2011)

Em síntese

Através da realização de um conjunto alargado de entrevistas a artistas plásticos portugueses reunidos em amostra, posteriormente editadas e finalmente verificadas e validadas pelos respectivos autores, resultou um documento volumoso que reúne em mais de 300 páginas o discurso dos criadores, por vezes negligenciado, aqui apresentado '*tout court*', de artista a artista, na primeira pessoa.

Essencial para esta investigação, este registo directo acrescenta também ao estado da arte documentação que possibilita, julgamos, uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje, concorrendo para uma dinâmica reflexiva assente e a partir da voz do artista.

4.1

Amostragem e amostra

Este estudo recorreu à amostragem como ferramenta metodológica para recolher o discurso do artista através da sua própria voz. A amostragem implicou e investiu no contacto directo com um conjunto de artistas plásticos portugueses constituídos em amostra para esta investigação.

Privilegiando o contacto directo com os criadores e favorecendo o registo próximo das conversas entre pares, desenhou-se uma abordagem semi-estruturada (ou exploratória), em linha com os propósitos do estudo, através de um conjunto de entrevistas presenciais, de artista a artista, registadas e reunidas num documento volumoso final.

Amostragem

Ao contrário de um censo (obtenção sistemática de informação respeitante a todos os membros de determinada população), a amostragem (recolha de informação junto de um grupo de membros de uma população) afigurou-se como a ferramenta metodológica adequada para esta investigação, recolhendo informação junto de um grupo de membros da população visada (ou amostra), possibilitando desta forma uma percepção transversal do universo das artes plásticas contemporâneas portuguesas.

Esta amostragem é considerada:

- Não-aleatória e intencional;
- Não-probabilística e não-estatística.

Decorrente das características da amostragem, não pode ser estabelecida com precisão a variabilidade da amostra e consequentemente não é possível estimar o seu erro. Não devem, portanto, ser aplicados aos resultados deste estudo conceitos de probabilidade ou representabilidade estatística. Precisamente por isso, esta investigação não procura resultados estatísticos quantitativos, assentes em inferências percentagem e traduzidos em números.

Amostra

O estudo está consciente do risco de “falta de representatividade” e/ou “generalização selvagem” associado a este tipo de metodologias qualitativas (Guerra, 2006, 39). O próprio termo “amostra” mostra-se pouco adequado pela intrínseca e inalienável subjectividade do acto de seleccionar num cenário metodológico como este, não-aleatório e intencional.

Ainda assim, de acordo com o propósito deste trabalho e alicerçado nos pressupostos da investigação, o estudo arriscou escolher e reunir em amostra um conjunto de artistas que se considerou poderem representar a população e o universo a que pertencem e onde estão inseridos.

Universo

O universo em estudo é definido pela população dos artistas plásticos portugueses vivos. Neste caso, trata-se de um universo considerado infinito (por não se conhecer com precisão a sua total extensão) decorrente da própria dificuldade de definição de artista plástico (ou a sua negação), decorrente, em última análise, da própria dificuldade de definição de arte (ou daquilo que ela não é).

A população da amostra foi definida à partida pelo universo dos artistas plásticos portugueses vivos.

O tamanho da amostra (sem um número mínimo e com o número máximo de membros determinado pela possibilidade prática de realizar a recolha de informação no prazo calendarizado), resulta das necessidades sentidas durante o próprio processo de selecção com o objectivo de obter uma representação satisfatória da população visada.

A selecção dos elementos a integrarem a amostra teve como propósito apresentar um quadro de referência que se pretendeu tão representativo quanto possível do actual panorama das artes plásticas contemporâneas em Portugal, e assentou num conjunto de parâmetros previamente definidos pela equipa de investigação: idade, género, formação profissional, experiência profissional na esfera artística, percurso profissional na criação artística e prática artística/área de criação artística.

A escolha nominal dos artistas foi da responsabilidade do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez, assente no seu conhecimento, na sua experiência, na sua competência e na sua capacidade de discernimento.

Discernimento

Entende-se aqui discernimento como a faculdade de diferenciar, de distinguir, como a capacidade de estabelecer convenientemente as diferenças entre semelhantes, como a possibilidade de determinar critérios de escolha próprios, em linha com os objectivos e finalidades do estudo.

Salvaguardando os propósitos que servem de base às escolhas dos membros para constituição de uma amostra que, à partida, melhor parecem servir os objectivos da investigação (para que desta forma melhor possa representar a população do seu universo), seleccionar uma amostra não-aleatória trata-se sempre, e por

isso mesmo aqui também, de uma decisão necessária e inevitavelmente pessoal.

De uma selecção de 31 nomes, foram reunidos em amostra 26 artistas: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarda, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Burmester, Joana Vasconcelos, João Pedro Vale, João Tabarra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho.

Foram também contactados os artistas Filipa César e Pedro Cabrita Reis que se apresentaram sem disponibilidade para participar na investigação. Foram ainda contactados os artistas E. M. Melo e Castro e Vasco Araújo, contudo não obtivemos qualquer resposta por parte dos mesmos. O artista Ângelo de Sousa, já com a sua saúde fragilizada à altura do início dos trabalhos (e entretanto falecido), não chegou a ser contactado. O artista Manuel Santos Maia não foi incluído como elemento da amostra por não ter sido entregue pelo próprio uma versão final da entrevista por si verificada e validada.

Em síntese

Esta investigação promoveu o contacto com um conjunto de 26 artistas plásticos contemporâneos portugueses, a partir da escolha nominal do crítico de arte Miguel von Hafe Pérez. Numa abordagem exploratória e de artista a artista, este trabalho recolheu o discurso directo dos criadores sobre um conjunto de temas que lhes são próximos, acrescentando ao estado da arte vasto material para análise e reflexão, quer para este estudo, quer para posteriores investigações.

4.2

Guião

A construção e utilização do guião que serviu de base orientadora às várias conversas respeitou e acompanhou o tipo semi-directivo ou semi-estruturado pretendido para o conjunto de entrevistas efectuadas neste estudo. Neste sentido, e permitindo uma abordagem próxima da conversa entre pares (tidas aqui como vantagem), as entrevistas efectuadas aos vários artistas foram apoiadas num guião curto, elástico e não claustrofóbico, conduzidas numa abordagem exploratória assente em três núcleos principais, a saber:

- O artista e o próprio;
- O artista e os outros artistas;
- O artista e os outros operadores da esfera artística.

Procurou-se ouvir de forma transversal todos os elementos reunidos na amostra sobre o conjunto dos três grandes núcleos investigativos, tidos como essenciais para os objectivos do estudo. Contudo, procurou-se também introduzir nestes encontros a possibilidade dos próprios artistas abrirem a conversa a outras questões por si introduzidas e inicialmente não protocoladas. Essa flexibilidade permitiu criar uma abertura capaz de possibilitar aos próprios entrevistados a condução da conversa de acordo com os seus interesses (introduzindo dados dificilmente previstos pelo entrevistador e/ou difíceis de obter nas fontes de documentação existentes), sem que com isso ficasse comprometida a abordagem dos temas tidos como estruturais para o estudo e nos quais o guião se firmou.

Para a construção do guião foram consultados um conjunto de diferentes registos: entrevistas (vídeo, áudio ou transcritas em papel), livros ou textos avulso, em suporte físico ou publicados na internet. Através destes registos, ora mais, ora menos profusos, foi acrescentado ao guião base um conjunto de elementos relacionados com cada um dos artistas, particularmente no que diz respeito ao conjunto das obras e ao respectivo contexto de produção artística de cada um dos elementos da amostra.

O guião foi sujeito a um primeiro processo de teste, através de duas entrevistas piloto, com o objectivo de despistar dificuldades e efeitos enviesadores decorrentes da sua concepção. Primeiramente pensadas para serem repetidas, as entrevistas piloto foram contudo consideradas como boas por, também elas, terem tratado dos principais núcleos investigativos.

Decorrente dessas primeiras experiências, foram efectuados alguns ajustamentos à organização do guião, nomeadamente com a inclusão dentro do núcleo “O artista e os outros operado-

res da esfera artística” das questões relacionadas com o mercado da arte, no início não incluídas. Foi também reforçada a importância do tópico sobre “o grande quadro” ou “a grande narrativa”, inicialmente apontado, contudo sem a relevância que veio a adquirir na sua forma final.

Também, depois das entrevistas teste, percebeu-se da necessidade de atribuir menor importância aos trabalhos dos respectivos artistas enquanto assuntos em si mesmo. A produção artística individual dos vários criadores, quando introduzida nas conversas, serviu essencialmente para contextualizar temas em discussão e/ou enquanto pretexto para, a partir das suas obras, explorar os vários tópicos em análise nos diferentes núcleos investigativos, evitando centrar-se sobre o objecto artístico no seu estrito sentido.

Ainda, depois das entrevistas teste, percebeu-se da necessidade de evitar confrontar os artistas com as suas próprias palavras (palavras obtidas noutros registos, noutros momentos, noutros contextos e sob diferentes pretextos) afim de confirmar ou contraditar as suas opiniões recolhidas. Aqui, não se pretendeu criar um guião à procura de uma reacção ou um comentário sobre aquilo que já foi dito. Aqui, num registo de entre pares e no contexto desta investigação centrada no artista, pretendeu-se criar um guião que potencie a recolha do discurso do artista, ‘tout court’, simplesmente.

Apresentam-se, como exemplo, os temas mais relevantes que constituíram o guião estabilizado e utilizado transversalmente nos vários encontros, divididos pelos três principais núcleos:

O artista e os outros artistas:

- Procura de outros artistas e privilégio das relações entre pares;
- Partilha e sentimento de classe entre os artistas plásticos;
- Reconhecimento e legitimação entre pares;
- Importância de re-pensar o papel e o lugar do artista na esfera artística, de re-centrar o artista na esfera artística e sobre a importância da reflexão sobre o próprio;
- Relação artista-galerista, comissário, crítico, teórico, historiador de arte, etc...

O artista e o próprio:

- Sobre um discurso particular do artista, diferente do discurso do historiador, do teórico, do crítico de arte, etc...;
- Sobre o discurso do artista (outro que não aquele veiculado na obra de arte) e sobre outros veículos (que não o objecto artístico) para a construção do discurso do artista;
- A voz, a palavra, o discurso logocêntrico e a dinâmica reflexiva do artista plástico;
- Operatividade, especificidade do discurso do artista;
- Relações eu/outro; o íntimo; o pessoal;
- O artista e o próprio, a sua imagem, a sua identidade, a sua construção e o seu papel;

- O atelier e o processo criativo, o atelier como espaço vital, o atelier e o lugar do artista;
- Relações artista e/ou criação artística/amoralidade/liberdade/espiritualidade;
- Para lá da fisicalidade do objecto artístico e metafísico;
- Processo criativo (deriva, equívoco, erro, fracasso, acaso, fronteira, confronto, ruptura, desconstrução, sabotagem, acidente, crise, irracionalidade, incongruência, contradição, ausência de nexos, etc...);
- Sobre racionalidade e intuição;
- Tarefas, trabalho e percurso artístico;
- Experiência de vida: -reflexão artística -prática artística;
- Consciência e importância de um meta-trabalho sobre o próprio (o grande quadro, a grande narrativa).

O artista e os outros operadores da esfera artística:

- Relações (e tensões) entre o artista plástico e os diferentes operadores da esfera artística;
- Sobre os lugares da arte (museus, feiras de arte, bienais, fundações públicas e privadas, colecções institucionais, colecções particulares, leiloeiras e galerias, espaços expositivos alternativos, agências de arte, escolas de arte e publicações: jornais, revistas, web, catálogos, monografias, etc...) e, também, sobre o atelier do artista;
- Sobre as pessoas da arte (historiadores, teóricos, críticos de arte, jornalistas, comissários, curadores, galeristas, ‘*marchand*’ / ‘*dealers*’, coleccionadores institucionais, coleccionadores particulares, público;
- O artista plástico e o mercado da arte (dinheiro, influência, condicionamento, censura e transparência);
- Relação entre o artista e os outros agentes da esfera artística (artista/lugares e artista/pessoas): necessidade de re-leitura do seu lugar e do seu papel.

Apresentam-se como exemplo um conjunto de questões colocadas transversalmente aos vários artistas, divididas pelos três principais núcleos:

O artista e os outros artistas:

“Parece-te que os artistas procuram outros artistas?”

“A tua formação foi claramente marcada por esta relação com os colegas. E hoje? Continuas a procurar outros artistas? Existe essa necessidade? E parece-te que os artistas privilegiam a relação com os seus pares? Existe cumplicidade entre os pares? O que há em comum entre os artistas e o que é que os aproxima, se é que os artistas são próximos uns dos outros?” (perguntas efectuadas a Paulo Mendes)

“Sente necessidade em ser reconhecido pelos seus pares? Há um qualquer acrescento em ser reconhecido por outros artistas?”

“Ainda sobre o reconhecimento... É-lhe igual o reconhecimento vir da parte de um artista ou vir da parte de um galerista ou crítico de arte?” (perguntas efectuadas a Eduardo Batarda)

O artista e o próprio:

“Em todos os documentos que consultei, o início dos anos 80 aparecem sinalizados como o princípio do teu percurso artístico, marcado pela tua entrada na Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Antes da entrada na ESBAP não te parece existir nada de relevante relacionado com o teu percurso artístico?”

“E existia alguma ligação às artes na tua família?” (perguntas efectuadas a António Olaio)

“A propósito do teu trabalho “demoCRACY”, (2010) gostava de te ouvir sobre o papel do artista. Vês o papel do artista como sendo responsável, impulsionador, motor social e político, cultural, etc... O papel do artista assenta nessa relação com a sociedade ou achas que o papel do artista pode assentar na reflexão e no conhecimento de si e sobre a sua própria intimidade? A experiência do próprio ou a experiência do outro? (pergunta efectuada a Carla Cruz)

“Sobre as tuas questões processuais: falas em clausura...”

“Esse tempo, essa clausura, esse trabalho sobre ti próprio... Nesse processo existe a procura de uma consciência, de uma reflexão sobre ti e sobre a tua experiência?” (perguntas efectuadas a João Tabarra)

“Em relação ao atelier e à sua importância para o artista. O teu atelier é muito particular. Como funcionas neste atelier? Sentes o teu atelier como um espaço de liberdade?”

“Percebe-se muito bem o teu trabalho, percebendo os passos que ele dá dentro do teu atelier.”

“O que é que é fundamental teres no atelier?” (perguntas efectuadas a Joana Vasconcelos)

O fracasso, o erro, o equívoco, a crise, o acidente, o acaso, a deriva, ou a fronteira, a ruptura, a desconstrução, etc... são importantes no seu processo de criação? Aceita-os, valoriza-os? (Pergunta efectuada a Zulmiro de Carvalho)

“Como os físicos, que reconhecem e validam o conhecimento produzido pelos seus pares, parece-te que também são os artistas quem melhor reconhecem a validade dos discursos artísticos dos seus colegas? Essa dinâmica reflexiva entre artistas existe? Ou achas que deveria existir?”

“E parece-te que existem canais e ferramentas para que isso possa acontecer?” (perguntas efectuadas a Ângela Ferreira)

“Quando olhas para o teu trabalho consegues perceber uma construção transversal que ultrapassa as obras propriamente ditas? Consegues perceber (ou simplesmente pressentes) no teu próprio trabalho a construção de um “grande quadro”? E se reconheces essa meta-construção, constróis a pensar nela?”

“Tens necessidade de re-visitar os teus trabalhos? Tens necessidade de desfolhar o teu portfólio de uma ponta a outra?” (perguntas efectuadas a Miguel Leal)

O artista e os outros operadores da esfera artística

“Agora em relação aos operadores da esfera artística. Dividi esses ‘players’ em dois grupos. Os lugares: museus, feiras, bienais, colecções, leiloeiras, galerias, escolas, publicações, etc... E as pessoas: os jornalistas, comissários, coleccionadores, o público, galeristas, etc... Naturalmente, o artista está dentro desta grande esfera artística. Parece-te que ele está confortável? Parece-te que ele está bem posicionado dentro desta esfera artística?”

“A história mostra-nos que as dinâmicas dentro da esfera artística alteram-se através do tempo, modificando-se também o lugar e o papel do artista dentro dessa mesma esfera. Agora, início de século XXI, parece-te que o lugar que o artista ocupa deveria ser repensado? O artista deveria ser reposicionado dentro da esfera artística?” (Perguntas efectuadas a Carla Filipe)

“Qual te parece ser a relação ideal entre o artista e os outros operadores, quer com “os lugares”, quer com “as pessoas” do mundo das artes...” (Pergunta efectuada a Miguel Palma)

Em síntese

Na sua totalidade e transversalmente, o conjunto das entrevistas foram conduzidas por um guião dividido em três núcleos principais: o próprio artista, os outros artistas e os outros operadores da esfera artística. Com uma estrutura flexível, o guião permitiu conduzir as entrevistas semi-directivas de um modo exploratório e aberto, com espaço para os próprios artistas entrevistados participarem na construção da conversa, tão próxima quanto possível daquilo que são as conversas entre pares.

4.3

Registo, edição e validação do conteúdo

O percurso metodológico efectuado a partir das entrevistas presenciais até à obtenção dos documentos finais com o registo do discurso veiculado pelos vários artistas no decorrer dessas conversas (textos esses apresentados em anexo), envolveu três momentos processuais distintos:

- Registo áudio integral do conteúdo das conversas;
- Edição (transcrição e adaptação) do registo áudio para conteúdo escrito;
- Verificação por parte dos artistas do conteúdo escrito (para obtenção do texto final).

Registo

Com o consentimento dos respectivos artistas, foi efectuado um registo áudio digital com o conteúdo integral de todas as conversas e sobre o qual incidiu o processo de edição. Foi enviada uma cópia desse registo aos respectivos artistas, quer para eventual verificação de conteúdo, quer para arquivo pessoal.

Edição

Todo o processo de edição foi longo e moroso e dividiu-se em duas fases: transcrição e adaptação. A transcrição do áudio para o papel foi efectuada num registo muito próximo daquelas que foram as palavras utilizadas no discurso oral. Sobre a transcrição para papel foi efectuado um trabalho de adaptação do discurso oral a um discurso escrito. Nesta fase pretendeu-se chegar a um documento de trabalho capaz de apresentar fielmente aquelas que foram as ideias expostas em conversa, para posterior verificação pelos próprios artistas plásticos.

Validação

Foi enviado aos respectivos artistas o resultado do processo de transcrição e adaptação para verificação e validação do conteúdo escrito. Depois de revisto pelos próprios, o texto devolvido constituiu-se como documento final sobre o qual a análise de conteúdo incidiu.

Em alguns casos os textos foram devolvidos sem qualquer intervenção por parte dos artistas. Noutros casos os artistas envolveram-se afinando sentidos, precisando ideias, completando considerações, acrescentando informação relevante não verbalizada durante a entrevista (e por isso não constante nesse documento de trabalho) ou retirando conteúdo que durante a conversa (e pela sua própria dinâmica e natureza) parecia relevante e que depois de transcrito se mostrou descontextualizado, desadequado, desnecessário, etc...

De resto, o envolvimento/intervenção do artista no processo de verificação e validação do conteúdo foi por nós encorajado no sentido de obter um documento final onde o próprio artista se possa rever inteiramente.

Texto final

O conjunto de entrevistas apresentado no documento final não pretendeu expor '*ipsis verbis*' a oralidade manifestada nas diversas conversas. Contudo, a necessária adaptação dos diferentes discursos revelou-se uma tarefa árdua.

Despoletado pela dificuldade na criação de um texto uno e fluído para cada uma das entrevistas e, conseqüentemente, pela impossibilidade de obtenção de um corpo formalmente coerente para a sua totalidade, optou-se por uma transcrição fragmentada que respeitasse a voz dos entrevistados e, essencialmente, privilegiasse aquilo que foi a função das entrevistas nesta investigação: recolha das palavras dos artistas plásticos portugueses reunidos em amostra enquanto conteúdo para posterior reflexão, valorizando aquilo que é veiculado nos seus discursos, independentemente das questões formais e estilísticas da sua apresentação.

A entrevista presencial e todos os passos processuais seguidos a partir dela não enformaram, em nenhum dos casos, o conteúdo final. Foram momentos processuais dos quais resultaram documentos de trabalho que concorreram para a criação do texto final, texto final como documento autónomo. Justamente por isso, todo o material de apoio (e particularmente o registo áudio das conversas) não se tornam públicos, como de resto foi proposto aos artistas.

É sobre esse texto autónomo e volumoso, sediado nas entrevistas e contendo a totalidade das conversas depois de editadas e verificadas pelos próprios artistas, que o trabalho de análise qualitativa de conteúdo incidiu.

Em síntese

O documento resultante do processo de recolha, edição e verificação de conteúdo por parte dos entrevistados, constituiu-se como fonte de informação a partir da qual se avançou para o processo de análise do discurso dos artistas plásticos portugueses reunidos em amostra.

Tornados públicos em anexo, é também este vasto conjunto de textos que esta investigação acrescenta ao estado da arte.

4.4

Análise qualitativa do conteúdo

A análise qualitativa de conteúdos tem como finalidade gerar um esquema de inteligibilidade num campo empírico (Maroy in Albarello et al., 2005, 117-118).

Aqui, as palavras veiculadas pelos vários artistas plásticos entrevistados formam esse todo abstracto sobre o qual se pretendeu construir um entendimento.

Recorrendo à combinação e adaptação de diferentes ferramentas, projectou-se um percurso metodológico através do qual se percorreu o trajecto da análise dos discursos dos artistas à síntese reflexiva própria.

Na análise qualitativa de conteúdos, particularmente na análise qualitativa de documentos volumosos “cada investigador tende frequentemente a desenvolver o seu próprio método em função do seu objecto de investigação, dos seus objectivos, dos seus pressupostos teóricos e de outros factores contingentes” (Maroy in Albarello et al., *ibid.*).

Também aqui, o processo investigativo que guiou o percurso das entrevistas ao manifesto convocou e adaptou diversas metodologias. Esse caminho pode dividir-se em dois grandes momentos investigativos e em seis grandes passos processuais:

-No primeiro momento, efectuou-se o mapeamento do documento contendo todas as entrevistas efectuadas aos vinte e seis artistas reunidos em amostra (e apresentado em anexo ao corpo da tese), através da análise e sistematização dos temas tratados, resultando daí um novo documento de trabalho com o conteúdo classificado e categorizado (e apresentado no corpo da tese).

Nos primeiros dois passos deste primeiro momento (“Análise” e “Codificação”), os conteúdos são apresentados artista a artista, por ordem cronológica, e mantêm-se associados e identificados com os respectivos autores.

No terceiro passo deste primeiro momento (“Re-estruturação do documento”), os conteúdos mantêm-se apresentados artista a artista, por ordem cronológica, associados e identificados com os respectivos autores, contudo estão já divididos tema a tema.

-No segundo momento, efectuou-se a interpretação do novo documento de trabalho, num esforço de reflexão-síntese, resultando daí o manifesto final.

Nos primeiros dois passos deste segundo momento (“Saliências” e “Manifestos artísticos parciais”), os conteúdos deixam de ser apresentados artista a artista, por ordem cronológica, e

deixam de estar associados e identificados com os diversos autores. Os conteúdos passam a ser apresentados tema a tema.

No terceiro passo deste segundo momento (“Manifesto artístico final”), o conteúdo é apresentado como um único texto, enquanto conclusão de todo o processo de mapeamento e interpretação.

Primeiro momento: Mapeamento

Análise

Apoiada no guião que serviu de base ao conjunto das conversas, foi efectuada uma leitura e análise do conjunto das entrevistas para identificação dos grandes campos de interesse (ou lugares estruturais comuns) transversais a todos os entrevistados.

“Lugares estruturais comuns” (Hiernaux in Albarello et al., 2005, 180-1)

Os “lugares estruturais comuns” são unidades de sentido que se articulam entre si ao longo do documento, formando, neste caso, sete ‘*topos*’ temáticos (ou grandes campos de interesse) transversais às várias entrevistas. Cada um dos lugares estruturais comuns inscreve-se num dos três grandes núcleos investigativos.

Por exemplo, as palavras de João Tabarra, *“Dou muito valor ao reconhecimento feito por outros artistas nos quais eu revejo competência. (...) Esses momentos são importantes.”* e as palavras de Daniel Blaufuks *“(…) Todos os artistas precisam (...) da validação pelos seus pares, mais do que por um público generalizado. Apesar de tudo são os artistas que melhor percebem o que é, efectivamente, um trabalho interessante.”*, concorrem para o mesmo lugar estrutural comum “O artista e os seus pares”.

Codificação

Posteriormente, e de acordo com os lugares estruturais comuns encontrados na análise anterior, o conjunto das entrevistas foi classificado e categorizado (ou codificado), recorrendo à condensação descritiva.

“Condensação descritiva” (Hiernaux in Albarello et al., 2005, 182)

Numa síntese interpretativa, a “condensação descritiva” reconduz o conjunto de formas complexas a unidades de sentido comuns simples. Através de um vocabulário descritivo-condensador (ou apontador descritivo-condensador e em tudo semelhante a um “código”), dirige-se o sentido veiculado a níveis de abstracção elevados aos respectivos lugares estruturais comuns do discurso, gerando, num movimento indutivo, um esquema de inteligibilidade composto por um conjunto de ‘*topos*’ essenciais para a compreensão dos diversos discursos.

Por exemplo, as palavras de António Olaio, “[*O olhar e as palavras dos outros artistas sobre nós e sobre o nosso trabalho*] é insubstituível. E também por isso é importante criar situações de encontro e cruzamento entre artistas.” e “[*De uma maneira ou de outra, [os artistas] procuram-se.*”, remetem, em ambos os casos, para o respectivo apontador descritivo-condensador (ou código) “A relação do artista com os seus pares nas artes plásticas”.

“Coding” (Saldaña, 2009, 8)

“Codificar” é agrupar e reagrupar a informação de forma sistemática, utilizando para este processo de organização um conjunto de códigos (ou apontadores descritivo-condensadores) que permitem classificar e categorizar o conteúdo através do sentido por eles veiculado.

“Condensador descritivo” e “código” (Saldaña, 2009)

A condensação descritiva é uma ferramenta útil na análise de materiais onde a plasticidade e a variedade de manifestações no uso da língua com sentidos equivalentes é elevada. O vocabulário descritivo-condensador pretende reduzir a diversidade de manifestações mais ou menos abstractas do uso da língua a unidades de sentido comuns simples ou, na metodologia aqui adaptada, aos respectivos códigos.

Aqui, códigos e apontadores descritivo-condensadores em tudo se assemelham. Tratam-se de “sinónimos de versões lingüís-

ticas múltiplas” (Hiernaux in Albarello et al., *ibid.*) que permitem classificar e categorizar as várias unidades de sentido contidas nas palavras dos artistas, para posterior re-posicionamento desse conteúdo nos respectivos lugares estruturais comuns do texto.

Por exemplo, o sentido veiculado pelas palavras de Fernando José Pereira, *“Esse reconhecimento mútuo por parte dos [artistas plásticos] manifestou-se de múltiplas formas [e continua a acontecer]. Manifestou-se, por exemplo, na necessidade que todos os artistas tiveram de, a determinada altura da nossa vida, mais cedo ou mais tarde, trocarmos obras de artes uns com os outros.”*, remete para os códigos (ou condensadores descritivos) “Relação entre pares nas artes plásticas” e “Sobre reconhecimento e legitimação entre artistas plásticos”.

O sentido veiculado pelas palavras de Paulo Mendes, *“Considero que sempre fui mais reconhecido pelos meus pares do que por outras categorias de profissionais que funcionam dentro do sistema artístico. (...) Acho muito mais relevante esse reconhecimento entre os pares.”*, remete para o código “Sobre reconhecimento e legitimação entre artistas plásticos”.

O sentido veiculado pelas palavras de Carla Cruz, *“Não acho que haja um sentimento de classe... Há uma organização não no sentido de classe, e que não é totalmente consciente. (...) Hoje, os artistas contemporâneos organizam-se através de formas muito mais informais, e também muito mais efémeras. Mas não deixam de existir.”*, remete para os códigos “Ordem-classe-corporação nas artes plásticas” e “Relação entre pares nas artes plásticas”.

Os códigos “A relação do artista com os seus pares nas artes plásticas”, “Reconhecimento e legitimação entre artistas plásticos” e “Ordem-classe-corporação nas artes plásticas” concorrem para o mesmo lugar estrutural comum “O artista e os seus pares”. Este, por sua vez, inscreve-se no núcleo investigativo “O artista e os outros artistas”

Re-estruturação do documento

Assente na codificação anterior, o texto foi re-estruturado dando origem a um novo documento de trabalho. Neste documento, apenas constam os conteúdos considerados relevantes para o estudo, agora organizados e sistematizados tema a tema.

Em síntese

A metodologia de trabalho que suportou a análise qualitativa do conteúdo para o mapeamento das entrevistas contou com quinze códigos (ou condensadores descritivos), divididos por sete lugares estruturais comuns, inseridos em três núcleos investigativos.

-Quinze códigos (e respectivas referências utilizadas no mapeamento):

- A01- Formação e primeiros anos;
- B02- Relação entre pares nas artes plásticas;
- B03- Sobre reconhecimento e legitimação entre artistas plásticos;
- B04- Ordem-classe-corporação nas artes plásticas;
- C05- Um discurso particular do artista (outro que não aquele veiculado pela obra de arte - especificidades, dinâmicas, veículos);
- D06- O próprio (dimensão pessoal/social);
- D07- Sobre o processo criativo;
- D08- Sobre o objecto artístico;
- D09- A grande narrativa;
- D10- Sobre o atelier e sobre a liberdade e a amoralidade;
- E11- Relação entre o artista plástico e os diversos operadores na esfera artística: lugares e papéis;
- E12- As relações do artista plástico com o mercado da arte;
- E13- Re-leitura pelo artista do seu papel e lugar na esfera artística;
- F14- Sobre este registo;
- G15- Vária.

-Sete lugares estruturais comuns (e respectivas referências utilizadas no mapeamento):

- A- O artista, formação e primeiros anos;
- B- O artista e os seus pares;
- C- O discurso do artista;
- D- Prática e experiência artística;

- E- O Artista e os outros operadores (sobre a esfera artística e o mercado da arte);
- F- Sobre a própria entrevista/conversa;
- G- Vária.

-Três núcleos investigativos (e as correspondentes referências dos lugares estruturais comuns neles suportados):

- O artista e o próprio (A, C e D);
- O artista e os outros artistas (B);
- O artista e os outros operadores da esfera artística (E).

Assinala-se ainda que, por um lado, os lugares estruturais comuns “O artista, formação e primeiros anos”, “Sobre a própria entrevista/conversa” e “Vária”, embora tenham sido classificados e categorizados, não foram considerados para a criação dos diferentes manifestos. Por outro lado, o lugar estrutural comum “Prática e experiência artística” deu origem a dois manifestos artísticos: “O Artista e Ele Próprio” e “A Grande Narrativa”.

A não criação de manifestos referentes aos lugares estruturais comuns “Sobre a própria entrevista/conversa” e “Vária”, deve-se ao facto do conteúdo aí organizado não estar directamente relacionado com nenhum dos três núcleos investigativos propostos. A não criação do manifesto referente ao lugar estrutural comum “O artista, formação e primeiros anos”, passível de ser incluído no núcleo investigativo “O artista e o próprio”, deve-se ao facto do conteúdo aí organizado não se mostrar transversalmente significativo.

“A Grande Narrativa”, considerado neste processo metodológico como um dos códigos que remete para o lugar estrutural comum “Prática/experiência artística”, revelou-se transversalmente significativo e o conteúdo aí categorizado mostrou-se capaz de solidificar uma reflexão própria, destacada do lugar estrutural comum ao qual pertence. Ao contrário, o código “Sobre o atelier e sobre a liberdade e a amoralidade”, no início da investigação apontado como uma possibilidade para a criação de um lugar estrutural comum, revelou-se no final do processo de mapeamento transversalmente menos significativo, optando-se por isso por incluir os conteúdos por ele categorizados no manifesto artístico “O Artista e Ele Próprio”.

Segundo momento: Interpretação

Saliências

A partir da reorganização dos conteúdos efectuada anteriormente, foram elaboradas cinco sínteses interpretativas (conducentes a cinco manifestos artísticos parciais) identificando as sa-

liências encontradas nos discursos dos vinte e seis artistas e apresentadas em forma de lista de tópicos.

Saliências

Diferente de ‘evidências’ enquanto provas, factos estatísticos ou verdade, as ‘saliências’ são apresentadas como tópicos que se revelaram notórios ou manifestos através do processo de mapeamento e interpretação. Desta forma não se procuraram apenas e necessariamente as evidências transversais aos discursos de todos os artistas, antes, as saliências encontradas na totalidade do documento, antes, o conteúdo que se destacou como representativo ou relevante para o entendimento dos diferentes discursos dos vários artistas.

As “saliências” (o conteúdo saliente) são entendidas como informação relevante, como ‘*topos*’ de interesse do discurso de um, ou de vários, ou de todos os artistas, presentes num momento, em vários momentos ou ao longo de todas as entrevistas.

Por exemplo, as palavras de Eduardo Batarda, a propósito da possibilidade do seu percurso artístico construir uma ‘grande narrativa’, *“Creio que não. A menos que essa leitura [transversal da minha obra] seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça. (...)”*, não invalidam a apresentação da seguinte lista de tópicos/saliências para o conjunto de todos os artistas:

- Existência de um grande interesse/tema aglutinador, um fio condutor, um programa;

- Existência de elementos que transitam de obra para obra e que, no conjunto da produção, sobrepõem o conjunto ao particular;

- O objecto particular enquanto espaço para a construção da narrativa e o conjunto dos objectos enquanto a construção da Grande Narrativa;

- O percurso como um só corpo e a importância primordial da procura de coerência dentro desse corpo (constituído por diferentes partes).

Lista de tópicos

A apresentação das saliências em forma de lista de tópicos procurou aproximar o conjunto das 5 sínteses interpretativas aos 5 manifestos artísticos parciais que elas pretenderam ajudar a construir.

A listagem das saliências não obedeceu a uma qualquer ordem específica. A sequência pela qual as saliências são apresentadas resulta da linearidade da escrita do documento tese e não pretendeu desenhar uma narrativa ou hierarquizar o conjunto de tópicos listados.

Manifestos artísticos parciais

A partir do conjunto de saliências identificadas nas cinco sínteses interpretativas (ou listas de tópicos) efectuadas anteriormente, foram criados os respectivos cinco manifestos artísticos parciais.

Ainda que sediado nas palavras dos artistas plásticos constituídos em amostra e apoiado nas saliências encontradas nos seus discursos, as reflexões apresentadas nos manifestos artísticos parciais não estão exclusivamente ligadas às respectivas saliências nem necessariamente vinculadas às palavras dos artistas. Neste momento investigativo, e pela grande abertura, flexibilidade e liberdade de acção que o campo de trabalho de um manifesto artístico pode comportar, acrescentou-se também, num esforço de síntese, um entendimento autoral próprio.

Exemplo (excerto do manifesto artístico “A Grande Narrativa”):

- O artista não é consciente da Grande Narrativa.
- O artista é consciente da Grande Narrativa.
- A Grande Narrativa é o grande interesse aglutinador, é um entendimento alargado. É retrospectiva, é a exposição retrospectiva, é prospectiva.
- A Grande Narrativa é mais do que o conjunto das obras de arte, é outra coisa que não o conjunto dos objectos artísticos.
- A Grande Narrativa é o artista.

Manifesto artístico final

A partir dos manifestos artísticos parciais realizados em anteriormente, criou-se um único manifesto artístico que se apresenta como conclusão e consequência de todo o processo metodológico. Este manifesto artístico final pretende ser outra coisa que não a soma dos cinco manifestos

artísticos parciais apresentados previamente. Num último processo de síntese, como um filtro sobre outro filtro, procura-se aqui um olhar reflexivo abrangente sobre a totalidade da experiência investigativa.

Em todos os três momentos interpretativos (“Saliências”, “Manifestos artísticos parciais” e “Manifesto artístico final”) foi acrescentado à informação recolhida nos textos das entrevistas, à posteriori e retrospectivamente, um entendimento pessoal que decorreu das várias experiências resultantes dos encontros com os diferentes criadores. O contacto presencial com os vinte e seis artistas originou um conjunto de impressões nem sempre verbalizáveis ou materializáveis nos textos das entrevistas, mas que, ainda assim, mostraram-se importantes e úteis neste momento interpretativo, como uma leitura transversal sobre aquilo que foi a totalidade dos encontros com os artistas plásticos, como um entendimento global sobre aquilo que foi a totalidade do processo/percurso investigativo.

Por exemplo, a relação entre liberdade e arte não tem uma correspondência directa e evidente nas palavras dos artistas transcritas nos textos das entrevistas. Contudo, este foi um assunto que transpareceu de forma relevante (ou saliente) ao longo das entrevistas, embora apenas verbalizado uma única vez, nesta precisa assunção, por Marta de Menezes:

“(...) A liberdade é absolutamente fundamental à arte. Colocar limites à liberdade artística é colapsar a arte.”

Desta forma, e ainda que não estejam efectivamente plasmadas ou claramente referenciadas nos textos das entrevistas, o estudo apresentou este conjunto de saliências:

- A liberdade é essencial para o artista;
- A liberdade é fundamental para a criação artística;
- A liberdade é condição para a prática artística;
- A liberdade está na natureza da arte.

E destas saliências resultaram as seguintes entradas nos manifestos parciais:

- A arte é um território para a liberdade.
- ou
- A liberdade está na natureza da arte.

E dessas saliências e destes manifestos artísticos parciais resultou a seguinte entrada no manifesto final:

74. Arte é liberdade. Viva a liberdade!

O manifesto artístico final é apresentado como consequência última do grande percurso que conduziu a investigação das entrevistas aos 26 artistas em amostra até ao manifesto artístico “O Artista pelo Artista”.

Em síntese

A metodologia de trabalho que suportou a análise qualitativa do conteúdo para a interpretação das entrevistas, resultou em:

-Cinco listas de tópicos (ou sínteses interpretativas) apresentando as saliências encontradas no documento mapeado (correspondente aos cinco temas ou aos cinco lugares estruturais comuns):

- O artista e os seus pares (B);
- O discurso do artista (C);
- A prática e experiência artística (D);
- A grande narrativa (D);
- O artista e os outros operadores (sobre a esfera artística e sobre o mercado da arte) (E);

-Cinco manifestos artísticos parciais (correspondentes às cinco listas de tópicos):

- “O Artista e os Artistas”;
- “O Discurso do Artista”;
- “O Artista e Ele Próprio”;
- “A Grande Narrativa”;
- “A Esfera Artística”.

-Um manifesto artístico final (enquanto conclusão do processo de mapeamento e interpretação):

- “O Artista pelo Artista”.

Manifestos artísticos

O manifesto, por vezes passível de ser considerado, ele próprio, objecto artístico, contém em si uma liberdade expressiva cara às idiossincrasias contidas nos discursos dos criadores, no discurso artístico.

Justamente por isso, pela sua natureza afim das estratégias criativas, pela sua clara elasticidade e abertura, pela própria possibilidade plástica e enquanto ferramenta discutida e reconhecida pela História da Arte, o manifesto é aqui utilizado.

Neste caso os manifestos apresentam-se formalmente perto dos aforismos lacónicos, recorrendo às repetições, tautologias, redundâncias pleonásticas, exageros hiperbólicos, truísmos e verdades máximas, a par com recorrentes contradições e paradoxos. Quer a forma como o texto se apresenta, quer o estilo como o texto é escrito, quer a própria voz do texto, são consequência directa da metodologia utilizada e espelham claramente o trajecto percorrido: da transcrição dos discursos dos artistas plásticos foram retiradas unidades de sentido, catalogadas e categorizadas por códigos que, posteriormente, combinados em listas de tópicos (ou saliências), resultaram em sistematizações (ou manifestos) parciais para, finalmente, se reunirem numa síntese (ou manifesto) final apresentada como uma lista de tópicos numerados. Neste percurso, as ideias veiculadas no conteúdo dos longos textos, mais ou menos abstractas, reduziram-se a pequenos parágrafos que acabaram na forma de curtas frases com as ideias-chave dos discursos dos vários artistas plásticos.

Lista de tópicos numerados

O manifesto artístico final é apresentado em forma de lista de tópicos numerados. Pretendeu-se desta forma reforçar o carácter lacónico das frases curtas e, simultaneamente, atribuir-lhes a importância de leis enumeráveis.

À semelhança daquilo que aconteceu com as listas de tópicos contendo as saliências (ver 4.4.4.), também com os vários manifestos artísticos não existiu qualquer intenção de criar uma narrativa ou hierarquizar o conjunto de tópicos listados pela ordem crescente da sua apresentação (no caso dos manifestos parciais) e pelos respectivos números associados (no caso do manifesto final), atribuindo a uns ou a outros diferentes graus de relevância.

Os manifestos artísticos aqui apresentados, embora fortemente sediados na voz dos artistas, não se encerraram nas suas palavras. Acompanhando o momento interpretativo e a par com o percurso metodológico convergente, o próprio espaço de trabalho aberto pelo campo do manifesto artístico, capaz de suportar argumentos especulativos, sem constrangimentos e livre, permite que este estudo acrescente um outro entendimento à voz dos artistas. Ao conjunto de saliências encontradas nas palavras dos artistas, os manifestos acrescentam um conjunto de ideias que resultaram de um olhar retrospectivo sobre a totalidade dos discursos recolhidos em entrevista, arriscando um entendimento subjectivo, pessoal, próprio, sobre aquilo que foi veiculado pelas palavras dos diferentes artistas ao longo das várias conversas.

Este conjunto de textos, este conjunto de manifestos, este conjunto de obras, este conjunto de peças pertencentes a um processo metodológico de carácter reflexivo, estão mais próximos de objectos artísticos do que de documentos teórico-crítico-reflexivos. Na sua lógica, na sua construção, na sua forma, no seu registo, no seu tom, na sua voz, reivindicaram para eles estratégias próximas dos processos de criação artística. Na sua leitura reivindicam para eles o estatuto de obra de arte.

Os cinco manifestos parciais (assim como o manifesto final) pretendem ser um exercício de reflexão sobre as palavras dos artistas. São decorrentes e são consequência do desenho de todo o percurso investigativo a partir do qual se construíram e apresentam-se como momentos de síntese que conduzem ou perspectivam o manifesto artístico final.

O manifesto final (assim como os cinco manifestos parciais), aqui apresentado num acto de confiança, num exercício de convicção, numa assunção de fé e enquanto objecto artístico, pretende, num derradeiro processo de síntese, enformar a conclusão do percurso investigativo que este estudo encerra, devolvendo aos artistas, num acto de generosidade recíproca, o seu discurso, um discurso que aqui pretende, em última análise, re-pensar o lugar e o papel do artista plástico na esfera artística.

Em síntese

Aquilo que resulta como consequência do eixo teórico deste estudo é, por um lado, um vasto conjunto de discursos de artistas plásticos portugueses colectados num momento preciso por um único sujeito, também ele artista plástico, e, por outro lado, num esforço de síntese, enquanto instrumento reflexivo e espaço operativo para construir, um manifesto artístico que pretende acrescentar ao estado da arte uma reflexão focada (ou centrada) no artista.

O conjunto de entrevistas apresentadas em anexo e o manifesto artístico final apresentado no corpo da tese, espelham aquilo que resultou do contacto com os vários artistas plásticos nos múltiplos encontros. Desta forma, a investigação devolve-lhes a palavra.

Entrevistas e saliências

- 6- O artista e os seus pares
- 7- O discurso do artista
- 8- A prática e a experiência artística: O próprio
- 9- A prática e a experiência artística: A grande narrativa
- 10- O Artista e os outros operadores da esfera artística

6

O artista e os seus pares

O lugar estrutural comum “o artista e os seus pares” serviu como espaço para explorar as diferentes relações entre artistas plásticos, a diversos níveis:

- o grupo, a partilha, o trabalho em conjunto, a afirmação colectiva;
- os ‘*artist-run spaces*’/espaços expositivos dinamizados por artistas plásticos para artistas plásticos;
- o reconhecimento e a legitimação em pares;
- a ordem, a classe ou a corporação entre artistas nas artes plásticas.

Procurou-se perceber quais as estratégias utilizadas, que lógicas privilegiam os artistas plásticos, diferentes ou não das estratégias utilizadas pelo mercado da arte, diferentes ou não das lógicas utilizadas/estabelecidas pela teoria/curadoria/comissariado/critica de arte nos/pelos principais museus ou galerias de arte. Pretendeu-se perceber se existe uma dinâmica própria (e qual), cara e afim aos artistas plásticos.

As entrevistas

A título demonstrativo, apresentam-se três perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

“Parece-te que há um sentimento de classe e uma vontade de reconhecimento entre pares?” (pergunta efectuada a A. Olaio);

“Consideras que existe a necessidade de ouvir aquilo que os artistas têm para dizer sobre os seus pares? Existe essa dinâmica reflexiva em Portugal?” (...) “Parece-te interessante ser (...) um artista a legitimar o conhecimento criado por outro artista? E existem canais para isso possa acontecer?” (pergunta efectuada a J. Tabarra).

“Parece-te que os artistas privilegiam a relação com os seus pares? Existe essa necessidade, essa vontade? Os artistas procuram os seus colegas?”(pergunta efectuada a C. Filipe).

Elencam-se as varias respostas dos diferentes artistas que enformam o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se pretende construir:

Da entrevista a António Olaio, realizada em Coimbra, a 1 de Julho de 2010:

“[O olhar e as palavras dos outros artistas sobre nós e sobre o nosso trabalho] é insubstituível. E também por isso é importante criar situações de encontro e cruzamento entre artistas.”

“O artista precisa de ser reconhecido (...) [e] é importante existir sistematicamente uma prova desse reconhecimento.

(...) A par do reconhecimento [vindo por parte do mercado da arte] (se não acima dele...), o artista precisa que outros artistas gostem daquilo que ele está a fazer. (...) Parece-me que há um certo desejo de reconhecimento pelos pares. Eu com outros artistas e eles comigo, mantemos um interesse mútuo.”

“De uma maneira ou de outra, [os artistas] procuram-se.” (António Olaio, 2010)

Da entrevista a Paulo Mendes, realizada no Porto, a 8 de Julho de 2010:

“Enquanto estudante, esse encontro entre artistas foi muito natural.

A escola parecia-nos entediante. Levados pela curiosidade procurámos fora da escola coisas que não conhecíamos. Fazíamos sessões colectivas de cinema nas nossas casas acompanhadas de grandes conversas á mesa. Tentávamos começar a ver exposições de uma forma mais regular. Passávamos imenso tempo a discutir em cafés, numa atitude um pouco diletante mas também bastante útil pela troca de ideias e experiências, principalmente nesse momento de formação. Foram anos bastante produtivos e divertidos tendo resultado uma amizade muito forte entre os elementos desse grupo.”

“(...) Logo durante o primeiro ano [na Escola de Belas-Artes de Lisboa] estabeleci (ou foi estabelecida) uma rede informal entre uma série de alunos que tinham interesses em comum. Unidos pelas mesmas preferências criou-se um grupo de, sobretudo, grandes amigos. (...) Gerou-se uma dinâmica muito estimulante. Rapidamente começamos a fazer exposições colectivas, ainda enquanto alunos.

(...) Foi esse grupo muito entusiasta que deu origem à Galeria Zero e mais tarde criou a revista “Artstrike”, da qual saíram dois números. Esses dois números foram importantes porque compilaram o trabalho uma geração de pessoas [e] a Galeria Zero foi, provavelmente, a primeira galeria independente de arte contemporânea dos anos 90. Não teve uma vida muito longa, cerca de meio ano.”

“No início do percurso, e numa altura de afirmação, a ideia de grupo é fundamental. E isso é intuitivo. (...) Um grupo ajuda muito a afirmar um novo tipo de posição, um novo tipo de trabalho. E isso comprova-se em várias conjunturas.”

“(...) O grupo foi importante. É muito mais forte e muito mais fácil afirmar uma ideia por 4 ou 5 pessoas do que individualmente. Consegue-se ter mais energia e criar uma dinâmica mais forte.

“Considero que sempre fui mais reconhecido pelos meus pares do que por outras categorias de profissionais que funcionam dentro do sistema artístico. (...) Acho muito mais relevante esse reconhecimento entre os pares”

“Tal como nós em Lisboa, também aqui no Porto, dez anos mais tarde, a nova geração afirmou-se colectivamente apresentando o seu trabalho em espaços auto-geridos.

(...) Há artistas que são reconhecidos pelos pares justamente por instituírem novos modos de actuação pertinente e que se revelam importantes para os próprios e para os seus pares, mas que causam invariavelmente sentimentos de rejeição pelas estruturas de controlo.”

“(...)Eu assino o trabalho enquanto comissário. Mas é importante referir que o trabalho de comissário é um trabalho de equipa.

Considero ser um privilégio poder actuar sobre o trabalho dos outros. Trata-se também de uma questão de confiança. Os artistas sabem que ao aceitar trabalhar comigo, e depois de um processo de discussão em conjunto, há um momento de decisão final que me cabe a mim. Deixam-me “usar” o seu trabalho naquilo que é a idealização de um projecto.”

“[Entre os artistas plásticos] não existe esse sentimento de representatividade corporativa, à imagem do que existe com a Ordem dos Arquitectos ou as ordens dos advogados ou médicos. No caso dos artistas plásticos não existe nenhuma ordem, nem sequer algo parecido.

(...) Eu já estive envolvido noutras situações semelhantes, quer como espectador quer como participante e membro activo no sentido de tentar formar estruturas representativas [mas] (...) Acabou por não resultar. É extremamente complicado, eu diria impossível no actual contexto português, criar uma entidade que se possa auto-

designar como representativa da classe dos artistas plásticos. A própria classe não consegue estabelecer os seus próprios limites. (...)

É um conjunto alargado de questões nublosas que outras disciplinas já ultrapassaram, possibilitando a criação das respectivas ordens representativas de classes. E também nas artes estas questões serão ultrapassáveis. Os artistas plásticos consideram importante a existência de uma estrutura representativa que, na prática, revela-se impossível materializar.”

“(...) O poder de decisão está excessivamente concentrado em Lisboa, e num número restrito de pessoas, o que torna tudo mais complicado e atrofiado. (...) Portugal é um país pequeno, com falta de espaço para que todas as diferentes opiniões se possam expressar. Isso é inultrapassável. O jogo de influências e de controlo do espaço conquistado vai perpetuar um funcionamento mesquinho e provinciano.” (Paulo Mendes, 2010)

Da entrevista a André Cepeda, realizada no Porto, a 22 de Outubro de 2010:

“Desde cedo que tive uma postura perante a vida muito individual, muito própria, (...) isolava-me, (...) fui ‘outsider’. E nem sequer queria que vissem ou que comentassem os meus trabalhos.

(...) Agora, contudo, tenho uma vontade de partilhar um pouco diferente, também porque mais madura. Tenho momentos em que mostro e tenho momentos em que não mostro mesmo nada.”

“(...) Tenho um grupo restrito de amigos, uns fotógrafos outros ligados à criação. (...) Há uma série de artistas que fazem parte, hoje em dia, do meu círculo de amigos, mais restrito, a quem eu mostro o trabalho e com quem o discuto”

“[Sobre a necessidade do encontro, da partilha e do reconhecimento entre artistas plásticos] Sim, parece-me que existe um pouco esse sentimento. Conheço alguns artistas, por exemplo o Paulo Mendes, que dão muito valor a esse encontro entre pares. Há também uma série de artistas que trabalham com espaços independentes e querem mostrar o trabalho dos colegas. Há ainda artistas que têm editoras e que querem editar o trabalho dos seus colegas. Tudo isto são formas possíveis de por em prática isso a que te estás a referir.”

“Não há um sentimento de classe. (...) Os artistas são muito desorganizados, (...) estão muito dispersos, cada um está no seu lugar.

“Eu procuro-os. (...) Essas opiniões vindas de outros artistas fazem com que [eu] olhe para as coisas de outra forma. (...) É muito importante esse contacto e [esse] reconhecimento [entre pares].

(...) Quando um colega me diz que o [meu] trabalho é muito bom, isso para mim é o auge. (...)” (André Cepeda, 2010)

Da entrevista a Miguel Palma, realizada em Lisboa, a 26 de Outubro de 2010:

“Foi o António Cerveira Pinto que me apresentou uma série de artistas com os quais me relacionei durante muitos anos, alguns até hoje. Foi um tempo de aprendizagem e amadurecimento. Eu nem sabia que existia um Paulo Mendes ou um Carlos Vidal ou um João Tabarra, ou um Miguel Perez, entre tantas outras pessoas ligadas ao mundo da arte. Foi fundamental ter conhecido também o Fernando Brito. É interessante olhar para trás e pensar nas pessoas que foram realmente importantes, como num 1º olhar...”

“Existe essa necessidade dos artistas se relacionarem, mas, na verdade, isso nem sempre acontece.

São raras as situações ou as pessoas que têm essa capacidade. Diria que o Paulo Mendes teve um papel (...) muito importante [porque] juntou pessoas.”

“Há artistas que fazem essa partilha, mas é preciso existir confiança e, infelizmente, a confiança vai-se perdendo com o tempo. Ao longo daquilo a que se chama carreira artística há coisas que se perdem. E essa dimensão de cumplicidade perde-se.”

“Há artistas com quem me relaciono e que sinto que têm o seu caminho, têm uma história e um percurso que é o seu [e] (...) para um artista sentir alguma confiança no seu colega, tem que sentir que ele está seguro de si próprio, ou pelo menos está a fazer o seu trabalho...”

Há ainda a questão da visibilidade de cada artista. Se um artista está num determinado lugar com um determinado raio de acção, ao partilhar uma ideia com outro artista que está noutro lugar, com um raio de acção mais alargado ou uma maior visibilidade, pode acontecer, e eu já assisti a isso, que esse outro artista utilize a ideia do

primeiro e que, de alguma forma, os louros passem para o lado errado. Isso acontece. Acontece aqui em Portugal, acontece em Espanha, nos Estados Unidos... Acontece em todo o lado.”

“Sem dúvida, há o desejo (do artista plástico) de ser reconhecido pelos colegas e ser considerado o melhor. Com certeza com honrosas exceções que desconheço, a maior parte dos artistas querem ser os melhores. Aquilo que conta parece ser apenas a melhor ou pelo menos uma das melhores histórias. Há uma competição muito grande entre artistas.”

“Fico muito feliz quando alguém que eu respeito, reconhece qualidade e respeita o meu trabalho.” (Miguel Palma, 2010)

Da entrevista a André Gonçalves, realizada em Lisboa, a 27 de Outubro de 2010:

“[Sobre a existência do grupo nos anos de formação] Houve [e] foi, de facto, muito importante. [Ainda hoje] os grupos continuam a ser muito importantes.”

“A certa altura decidi tornar as residências artísticas em minha casa numa coisa semi-oficial.

(...) [Se os artistas recebessem outros artistas] acabava por se criar uma rede de intercâmbio (...) que promoveria uma discussão entre colegas.”

“[Sobre a partilha entre pares] Há pessoas mais reservadas que guardam para si aquilo que estão a fazer e os instrumentos que utilizaram para chegar aos seus resultados. Protegem mais o seu trabalho e as suas ideias, protegem mais todo o trabalho que está por trás da obra de arte. Outras pessoas, pelo contrário, não são tão reservadas. (...) Põem as coisas cá fora”

“A crítica ao meu trabalho, venha de onde vier, é sempre um dado interessante, quer concorde ou não com ela. (...) É sempre um desafio.

Quanto à legitimação por parte dos pares... Claro que é bom, principalmente quando se trata de artistas que respeitam e de quem admiras o trabalho. É sempre bom ter ‘feedback’ sobre o nosso trabalho.”

“Não sei se os artistas conseguem [organizarem-se enquanto uma classe]...

(...) Em Portugal está cada um no seu cantinho. Não há partilha nem troca de informações. E não me parece ser possível criar um entendimento entre todos para, por exemplo, criar um sindicato dos artistas.” (André Gonçalves, 2010)

Da entrevista a Mafalda Santos, realizada no Porto, a 29 de Outubro de 2010:

“[Sobre a existência de grupo(s) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade Porto] [Existiu] principalmente [pela] conjugação de vontades e energias. Existia uma vontade comum: vontade de fazer, de experimentar...”

(...) Mais do que o programa curricular, propriamente dito, (...) esses encontros foram muito importantes para mim e para o meu desenvolvimento, não só enquanto artista, mas também como pessoa.”

“[Sobre os “PêSSEGOpráSEMANA”] Partilhávamos na altura atelier num velho edifício perto da Lapa que progressivamente começamos a abrir ao público com diferentes eventos e exposições.

“(...) No Porto sentia-se muito a necessidade dos artistas se encontrarem para fomentarem uma dinâmica de troca e conquistarem um conjunto de possibilidades que não nos eram oferecidas.”

“Acredito [na legitimação dos artistas pelos artistas]. Creio que será a primeira instância de legitimação de um artista, antes da sua institucionalização ou legitimação por parte da crítica, comissários e finalmente do mercado.”

“(...) A voz do artista é considerada. Por vezes, não de uma forma directa, mas o apoio mútuo, a presença, a convocação, o diálogo entre colegas permite aos artistas conquistarem o seu lugar.

“Através de projectos independentes procuramos [legitimar] aqueles artistas com quem nos identificamos. As coisas vão sendo feitas e acabam por ter a sua força. (...) É um trabalho necessário da responsabilidade [do artista]”

“Sim, claro. [Sinto necessidade de ser reconhecida por outros artistas] e julgo que toda a gente tem essa necessidade. (...) [A relação entre pares é] muito importante. Há artistas que preferem um certo isolamento, mas no fundo todos procuramos os nossos interlocutores.”

[O reconhecimento vindo por parte de um galerista de arte] naturalmente que é importante. Amplia o seu campo de actuação e visibilidade do seu trabalho [mas] o artista não trabalha primordialmente para obter esse reconhecimento. (Mafalda Santos, 2010)

Da entrevista a Carla Cruz, realizada no Porto, a 4 de Novembro de 2010:

“[Sobre a partilha nos primeiros anos] Passávamos muito tempo juntos. (...) Todo o processo de assimilação daquilo que víamos era feito em conjunto. Talvez por isso nos pareceu muito natural partilhar também o processo criativo.”

“O que fez surgir a Caldeira 213 foi uma necessidade de tomar o controlo do nosso destino. Éramos artistas que tínhamos uma produção muito diferente das gerações anteriores. Não tínhamos uma prática diária de atelier muito sólida. Preocupávamo-nos muito mais com as questões expositivas e com o encontro com o público. E por isso mesmo precisávamos de um espaço de exposição.

Naquela altura, não havia absolutamente nada no Porto [e isso fez com que os artistas se encontrassem]”

“Não acho que haja um sentimento de classe... Há uma organização não no sentido de classe, e que não é totalmente consciente. (...) Hoje, os artistas contemporâneos organizam-se através de formas muito mais informais, e também muito mais efémeras. Mas não deixam de existir.”

“No Porto, nos últimos 5 anos, sentia que havia uma forte comunidade artística. Independentemente dos trabalhos, todos os pequenos espaços que se criaram, as exposições que se fizeram, as partilhas e as visitas... Interessávamo-nos uns pelos outros, questionávamos e criou-se uma comunidade artística que fez com que, de alguma forma, o Porto pudesse expandir o seu repertório cultural. Agora, no Porto, sinto que não existe essa dinâmica. Ou, a existir, eu não sinto que faça parte.”

“Julgo [que o artista sente necessidade de ser reconhecido pelos seus colegas de profissão]. Não sei se é uma necessidade, mas é um facto.”

(...) Apesar de provavelmente não haver espaço [para esse reconhecimento acontecer], neste ponto não encontro uma diferença muito grande entre as artes e as ciências.

Nas ciências a legitimação funciona através da citação, das referências ao trabalho, à investigação, à obra. Quanto mais a tua própria investigação é citada por outros investigadores, teus pares, mais importância tem no mundo científico. E isto, apesar de não funcionar directamente nas artes, não deixa de acontecer.

[Contudo] não tenho a certeza que o reconhecimento do artista enquanto tal pelos seus pares, seja, de facto, uma coisa positiva. Uma das grandes críticas à forma como o mundo da arte funciona hoje em dia é, justamente, a demasiada importância atribuída aos artistas enquanto autores e não propriamente à sua obra. Aquilo que circula é o artista (...) e não a sua obra. E isto pode ser problemático.

Nas ciências sociais parece ser diferente. Apesar de haver um cientista que está associado a um corpo de trabalho é exactamente esse corpo de trabalho que é importante naquilo que ele alcança.

(...) [Parece mais importante recentrar o objecto artístico na esfera artística e] não necessariamente no artista.

(...) Na realidade, ainda bem que não há meios e critérios e estruturas solidificados que definam e avaliem a obra de arte..." (Carla Cruz, 2010)

Da entrevista a Marta de Menezes, realizada em Lisboa, a 9 de Novembro de 2010:

"Em geral sim... há essa necessidade [de encontro e partilha entre pares]"

"[Na Faculdade de Belas-Artes] sempre fui um bocado "outsider". (...) Não senti necessidade de criar nenhum núcleo."

"(...) Em Oxford, durante 6 anos, não me relacionei com nenhum artista, embora estivesse a fazer os meus projectos artísticos de uma forma muito activa. Mas estava a fazê-lo em centro de investigação científica, com cientistas. Nessa altura, os meus pares eram os cientistas. Eram eles que eu identificava como os meus pares.

Foi (...) quando expus no "ARS Electronica", que efectivamente formei o meu núcleo de pares artistas. (...) E isso foi importante."

"[Artistas e cientistas] são muito diferentes. As conversa que se tem com cada um são completamente diferentes [e eu] sentia muita necessidade [de conversar com artistas]"

"(...) Contrariamente àquilo que se passou na universidade (onde me pareceu que os grupos se formavam não por afinidades profissionais mas antes por partilhas

sociais) a partir do momento em que eu encontrei pares com quem conseguia identificar uma prática comum, criei um grupo.”

“(…) Os artistas precisam de se reconhecer em pares profissionais, sem dúvida. E cada vez mais acho que o artistas precisam de partilhar as suas ideias e a sua prática artística, ou a forma como aborda os seus projectos... Parece-me que é absolutamente imprescindível.”

“É nesses festivais [“Documenta”, “ISEA”, “ARS Electronica”...] que me parece que os pares se encontram e fazem, eles próprios, uma filtragem, legitimando os seus colegas.

Quando me refiro aos pares estou a englobar vários agentes da esfera artística: artistas, comissários artísticos, críticos de arte, organizadores e produtores de eventos artísticos...”

“Há, por um lado, o campo da esfera artística e há, por outro lado, o campo da investigação em arte. Considero-os campos distintos e diferenciados.

A prática artística, ela própria, implica investigação. (...) Contudo, diferencio esta investigação na prática artística da investigação académica em arte.

A investigação académica em arte é uma prática que considero não existir. (...) Na minha opinião, as instituições que oferecem [doutoramento em prática artística] estão ainda a tentar criar essa disciplina a nível académico.

Neste caso, [no seio da academia,] não são os historiadores de arte, nem os críticos de arte quem devem fazer a avaliação destes doutoramentos em prática artística. São os outros artistas quem devem fazer essa avaliação.”

[Fora da academia] essa tarefa cabe (...) aos críticos de arte e aos comissários artísticos [e também] aos outros artistas”

“[Julgo que os artistas são chamados e] escutados para legitimar outros artistas, seus colegas” (Marte de Menezes, 2010)

Da entrevista a João Tabarra , realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“[A necessidade de me juntar com outros colegas] existiu e foi importante. E na altura não percebi o quão importante foi.”

“(...) Entre o 10º e o 12º ano, encontrei 3 ou 4 colegas mais velhos (...) que me abriram um mundo novo. Não éramos propriamente um grupo organizado. Éramos um conjunto de amigos com interesses comuns à procura das mesmas experiências.”

“(...) Havia uma partilha [e] essa dinâmica foi importante não só ao nível do desenvolvimento profissional, como também ao nível do desenvolvimento emocional.”

“Fui apresentado ao Carlos Vidal pelo Cerveira Pinto. Mais tarde conheci também o Leonel Moura.

Nessa altura havia poucas galerias de arte. Existia a Galeria 111, a Galeria Cómicos... e tinha acabado de abrir a Galeria Graça Fonseca. Foi uma galeria fantástica onde tive oportunidade de conhecer vários artistas, alguns mais novos. Lembro-me de ter conhecido o Paulo Mendes, o João Louro, o Miguel Palma, o João Paulo Feliciano, o Rui Serra, o Fernando Brito... E criaram-se pontos de contacto quer artística quer emocionalmente.

De facto, a partir daí criou-se um grupo de colegas que sentiam necessidade de estarem juntos. Os encontros já não eram ocasionais. (...) Procurava-mo-nos [e] (...) também eles me formaram.”

“Dou muito valor ao reconhecimento feito por outros artistas nos quais eu revejo competência. (...) Esses momentos são importantes.”

“Eu nunca hesitei em falar com um artista de quem apreciava o trabalho no sentido de o motivar. É importante. E Não foram poucos os artistas a quem eu ajudei a dar o primeiro passo, assim como outros o fizeram comigo. Noutras situações, a nível internacional, eu próprio recomendo o trabalho dos artistas nos quais acredito. São as minhas opções pessoais. Nunca deixei de as manifestar.” (João Tabarra, 2010)

Da entrevista a Francisco Queirós, realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“[Na Escola de Belas-Artes] existia uma ligação [e uma] cumplicidade de um conjunto de colegas que independentemente de estarem a frequentar aulas de pintura ou de escultura não faziam nem uma coisa nem outra. (...) Eram umas 15 pessoas que não se enquadravam com a pintura ou com a escultura no seu sentido mais académico.

Fora [da Escola de Belas-Artes], as afinidades passam mais pela intimidade que se vai criando entre as pessoas e não tanto pelo trabalho artístico ou pelo debate das propostas de cada um.”

“Existiu a formação de um pequeno grupo agregado por afinidade e interesses. Todos nós queríamos trabalhar fora do programa que nos era apresentado. Um sozinho era difícil, 10 era mais fácil. (...) Tínhamos que lutar por aquilo que nos interessava fazer.”

“Durante a realização dos trabalhos, ou mesmo depois de os ter concluído, raramente mostro ou procuro a opinião seja de quem for. Posso partilhá-los com um grupo muito estrito de duas ou três pessoas com as quais me sinto à vontade para o fazer. Mas nada é alterado. Depois do trabalho exibido em exposição, sim, procuro ouvir diferentes opiniões.”

“Acho que não [há um sentimento de classe, contudo,] existiu um sentimento familiar quando o Paulo Mendes comissariava exposições em Lisboa.”

“O Paulo Mendes [dinamizar o meio artístico]. Foi ele quem criou toda uma dinâmica, todo um outro circuito paralelo, para o qual a maior parte de nós fomos arrastados e de onde fomos lançados.

Foi algo completamente diferente daquilo que estávamos habituados. Não era um comissário ou uma outra figura institucional quem organizava e dinamizava. Era um artista. Era como uma família, um grupo onde nos sentíamos bem. (...) E nós não éramos 5... Éramos 20 ou 40.

(...) Era uma coisa à parte... Foi muito bom (...) porque havia unidade, havia sinceridade e agora...”

“Existe, em surdina [uma dinâmica reflexiva dos artistas sobre o trabalho dos seus colegas]. (...) É essa a opinião que eu valorizo e ouço-a em conversas privadas. Mas não é essa opinião que valida ou legitima as obras dos artistas. E só deve haver validação do trabalho artístico através da opinião de quem o faz.

Eu dou valor aos meus pares a quem reconheço competência e não à opinião de outros agentes do mundo da arte. A opinião de um artista sobre um seu colega é uma opinião desinteressada, não comprometida e sincera. Devia caber unicamente aos artistas validar o trabalho dos seus colegas. Os outros ‘players’ da esfera artística

têm relações de interesse e de poder com o meio que comprometem as suas opiniões.”

“Em conversas informais como esta, os artistas criticam e valorizam o trabalhos dos seus colegas, mas não são ouvidos. [Não têm consequência] nenhuma.” (Francisco Queirós, 2010)

Da entrevista a Carla Filipe, realizada no Porto, a 19 de Novembro de 2010:

“[Na Escola de Belas-Artes do Porto] mais do que aprender ou ensinar, as pessoas conviviam nesse espaço. Servia essencialmente como ponto de encontro, como local geográfico habitado por pessoas com interesses semelhantes.

(...) Só pós-faculdade é que essa dinâmica [entre artistas], efectivamente, se tornou mais forte [e] de facto essa partilha é importante.”

[Sobre a necessidade dos artistas se encontrarem] A verdade é que acontece. (...) É com eles que convivo. (...) No passado convivia mais com pessoas de outras áreas não tão próximas da minha. E sinto falta, até porque a arte não se constitui apenas por si própria: ela é feita de referências.”

“Na Escola de Belas-Artes [do Porto] a pessoa mais activa era o Manuel Santos Maia. Ainda na escola, ele já criava eventos paralelos àquilo que era oferecido.”

“No “Salão Olímpico”, nunca nos assumimos como um grupo embora fosse dessa forma que nos definiam a partir do exterior. Éramos autores individuais que geríamos uma programação de um espaço. Intitulavam-nos como um grupo para mediatizar e popularizar aquilo que fazíamos, justamente por nos relacionarem com essa história de grupo que vai afirmando algo. Tentamos sempre contrariar essa ideia.

O convite para fazer a exposição “Busca Pólos” (2007), no Centro Cultural de Vila Flor (com o apoio da Fundação de Serralves), foi feito ao grupo. E para essa exposição nós incluimos uma vasta rede de pessoas que nos acompanharam também para tentar fugir a essa ideia de grupo.

(...) O “Salão Olímpico” valeu também por esse trabalho colectivo de divulgação das obra de vários artistas. Com o tempo comecei também a ser mais selectiva, comecei a perceber que nem todos os artistas têm essa postura como também, com o tempo, comecei a perceber quem leva isto a sério. (...) Cada vez mais me interessa apoiar os artistas que trabalham sempre, de forma sistemática.”

“(...) Aconteceu na geração de 90. Os artistas seguiram em conjunto. Contudo existiu sempre alguém à frente, a puxar. E quem puxa não pode puxar sempre. Quando esse elemento deixa de puxar, a mancha começa a fragmentar-se, as pessoas começam a ficar cada vez mais para trás.”

“A história da arte, novamente, mostra que uma das estratégias utilizadas pelos colectivos é a afirmação e validação mútua. Não sei se essa estratégia acontece sempre de forma consciente, mas acontece. Os artistas ajudam-se mutuamente e parece-me claro que os pares legitimam os seus colegas. É normal que o façam, é normal que divulguem o trabalho dos seus colegas.

(...) Tudo isso acontece de forma simples. [E também eu] assumo esse papel. Até porque me parece importante dar a conhecer outras propostas interessantes a acontecer no contexto artístico português. Todos temos a ganhar.”

“As exposições colectivas, quando são boas, são muito boas.” (Carla Filipe, 2010)

Da entrevista a Daniel Blaufuks, realizada em Lisboa, a 8 de Fevereiro de 2011:

“Fui conhecendo pessoas ligadas às artes que de alguma forma também me foram guiando. Era uma coisa de copos, não era nada de escola.”

“Quando encontrei pessoas como o Álvaro Rosendo ou a Marta Wengorovius, percebi que não podia continuar a trabalhar fora das artes. (...) Eu já tinha feito fotografia num curso de escola, na Alemanha. Já sabia ampliar e etc... mas foi importante conhecer o laboratório de fotografia do Álvaro Rosendo ou os cadernos de desenho do Jorge Colombo.

(...) E criaram-se essas dinâmicas com um conjunto de pessoas que estavam a estudar belas artes, que já tinham uma prática artística e que tinham outras vivências completamente diferentes das minhas. (...) Funcionou bem e há amizades que mantenho até hoje.”

“Ainda hoje, de forma diferente, mantenho um conjunto de amigos, artistas, com quem falo bastante, mas, na verdade, penso que as carreiras artísticas são coisas muito solitárias.”

“(...) Os artistas, por norma, além de muito solitários, são também muito muito egocêntricos. Há artistas incapazes de falar sobre o trabalho de outros artistas porque estão unicamente virados para o seu trabalho. E também isto dificulta esse sentimento de partilha. E em Portugal, e pelo facto de ser um país pequeno, existem muitas invejas [e] muitas vaidades...”

“Embora possa se possa considerar uma ideia romântica, acredito que fazer arte é também partilhar, é também dialogar, é também tentar chegar a outras pessoas. E parece-me que isso falha em muito artistas.

Muitos artistas dão importância unicamente à sua carreira artística, esquecendo tudo aquilo que está ao seu lado. Esse espírito de partilha e de comunidade é raro.”

“As exposições colectivas podem ser interessantes, mas nem sempre o são. Já participei em exposições colectivas em que os artistas praticamente não se falavam. Pouco ou nada se partilhou, o que é pena.”

“Não [existe um sentimento de classe entre os artistas plásticos portugueses e,] socialmente, [era desejável que existisse]. Os artistas estão muito desprotegidos perante a segurança social ou perante o estado exactamente porque não há essa consciência de classe.”

“(...) Todos os artistas precisam (...) da validação pelos seus pares, mais do que por um público generalizado. Apesar de tudo são os artistas que melhor percebem o que é, efectivamente, um trabalho interessante.”

“[O artista] aparentemente não [é tido em conta no processo de legitimação], mas, e de uma forma não declarada, essa dinâmica existe. Ainda assim, podem existir artistas que sobrevivem sem essa validação feita pelos seus pares, o que não é necessariamente mau.

Alguns galeristas procuram apoio dos artistas no sentido de perceber se um ou outro artista faz sentido em determinados enquadramentos...

Mas a questão de fundo é: Quem valida o artista, se não são os outros artistas, se não são as galerias, é a crítica? Será que a crítica está preparada para essa tarefa? Serão os coleccionadores? Será que os coleccionadores estão habilitados para o fazerem?”

“[Os canais capazes potenciar essa legitimação entre pares] não existem. Eu faço-o para mim mesmo e partilho-o com quem me pergunta directamente. É algo do foro privado e não necessariamente público.

Embora corra o risco de parecer presunçoso, [sei reconhecer competência e valor no trabalho dos teus pares], sei quem são os artistas que me interessam e os que não me interessam, e também sei quais são os artistas que, embora não me interessassem a mim, têm um bom trabalho.”

“[Por vezes] os próprios artistas esquecem os seus pares...” (Daniel Blaufuks, 2011)

Da entrevista a Gerardo Burmester, realizada em Castelo da Maia, a 18 de Fevereiro de 2011:

“Normalmente os grupos formam-se quando as pessoas são mais novas. Uma das coisas que as escolas de arte oferecem é a possibilidade dos alunos estabelecerem essas relações, de se provocarem uns aos outros.”

“(...) A tentativa de jovens artistas afectarem espaços desafectados faz parte de um processo normal de afirmação. (...) Considero até mais interessantes os espaços alternativos. São locais onde proliferam trabalhos às vezes pouco interessantes mas que, por funcionarem com outras dinâmicas, com outras regras, possibilitam também o aparecimento de algumas propostas relevantes e significativas. [De resto,] como no Bateau-Lavoir na passagem do século XIX para o século XX, [é uma estratégia recorrente nas artes plásticas].”

“Nos primeiros anos, nos anos de aprendizagem, existe uma cumplicidade que tende a desaparecer com o tempo.”

“No início [a criação artística] é um processo menos solitário mas à medida que se vai envelhecendo torna-se um processo cada vez mais solitário.”

“Como processo identitário, parece-me que a imagem do artista solitário está banalizada. [Contudo,] parece-me que efectivamente, ao longo da vida, o processo de criação artística é realmente um trabalho solitário e nesse sentido é um trabalho difícil (...)”

“[Sobre a possibilidade de uma relação privilegiada entre pares] Parece-me que sim [e parece-me que] podem haver [interesses transversais que unem os diferentes artistas]”

“Essa interacção entre artistas parece-me fundamental. Evidente, até.”

“Sim, [sinto necessidade de ouvir outros artistas e de ser reconhecido pelos meus colegas]. São os artistas que se reconhecem uns aos outros e são eles quem melhor percebem a seriedade (ou a falta dela) de um trabalho artístico. (...) Acho importante e relevante que sejam os artistas a caucionarem os seus colegas.

Embora os artistas digam mal uns dos outros, são eles quem validam os seus pares. Acho até que existe um sentimento corporativo entre os artistas. Hoje, tirando um caso ou outro, a crítica de arte tem muito pouco poder.”

“É para mim importante ser reconhecido pelos pares. Mas nos dias de hoje é importante que o artista tenha visibilidade para uma esfera exterior.”

“[Sobre os mecanismos que permitem aos artistas legitimarem os seus pares] [Existem e] funcionam. E por vezes de uma forma não verbalizada. É o próprio artista que subentende ou que sente um reconhecimento vindo dos seus colegas enquanto criador de uma obra que merece ser respeitada.”

“Acredito que são os próprios artistas quem recomendam aos agentes artísticos as obras dos seus colegas e na maior parte das vezes são ouvidos. [Eu faço isso]. Os artistas dizem mal uns dos outros mas, simultaneamente, ajudam-se uns aos outros.”

“[Sobre os canais que permitem aos artistas fazer ouvir a sua voz] Acho que não é preciso. Essas dinâmicas mudam. A própria percepção que os artistas têm uns dos outros também não é 'ad aeternum'.

(...) Nestas coisas não há uma regra. A regra é a vida. Além do mais, o artista corria o risco de passar a ser um pequeno ditador.”

“Acho bem que não façam [uma classe ou uma ordem de artistas]. Detesto ordens, estou farto de ordens.” (Gerardo Burmester, 2011)

Da entrevista a Joana Vasconcelos, realizada em Lisboa, a 21 de Fevereiro de 2011:

“[Na Escola Antônio Arroio] sentia-me enquadrada. Sentia-me ao lado de outros como eu.”

“(...) Em conjunto com outros colegas, formámos um conjunto de ateliers a partir dos quais fizemos várias exposições, no início dos anos 90. (...) Essa dinâmica é fundamental. Na altura as opções eram: ficar à espera de algo, de alguma oportunidade que não existia ou criar, nós próprios, as nossas oportunidades.

(...) Resolvíamos os nossos problemas pelas nossas mãos. E com isso aprendemos imenso e também aprendemos quem é quem, quem é verdadeiro, quem é falso... É uma experiência de vida muito forte.

Hoje, as coisas já não acontece assim. Hoje, há mais galerias, há Serralves, há a Caixa Geral de Depósitos, há o Centro Cultural de Belém... Hoje, o meio artístico é outro. (...) E é também algo geracional.”

“Através do meu marido, conheci o Alexandre Estrela, o Miguel Soares, o Paulo Mendes... um conjunto de alunos da ESBAL que organizavam grupos de discussão política e debate de ideias, justamente porque a escola não oferecia esse espaço de reflexão. (...) O Paulo Mendes queria que eu fosse às reuniões. Eu achava-as um disparate. Só mais tarde vim a perceber a relevância que esses encontros tiveram para aquele grupo (o Toscano, o Estrela, etc...), um grupo que se organizou para a construção das suas identidades, diferentes daquilo que a escola oferecia.”

“Houve uma altura em que [continuei a sentir essa necessidade de partilha]. Como nos tempos da Escola Antônio Arroio, não sabia onde pertencia e tive necessidade de me comparar com os outros, de me enquadrar e de me sentir enquadrada. E precisei de muito tempo até perceber que eu não pertencia a lado nenhum, até perceber que essa nostalgia não fazia sentido.

(...) Percebi que, muitas vezes, as pessoas estavam mais preocupadas com o seu trabalho do que discutir o que quer que seja. (...) A maioria dos meus colegas foi perdendo [essa frescura, essa ingenuidade, originalidade até, essa energia que é própria de uma idade] porque cada vez mais se foram concentrando em si próprios, formando grupos cada vez mais pequenos. Alguns resistiram, a maioria não. E na verdade esses grupos eram mais falsos do que aquilo que aparentavam ser.

(...) Senti que não pertencia a nenhuma dessas identidades, a nenhum desses ‘lobbies’ que se organizaram como estruturas de poder com estratégias definidas [e] muito depressa formei um pequeno grupo de amigos.”

(...) Tenho pena que as coisas agora se passem de outra forma. [Guardo boas memórias desse período] com um grande carinho. As pessoas eram sinceras, não eram hipócritas, não eram manipuladoras, não eram calculistas.

As pessoas ‘eram’, e esse ‘ser’ está na origem do ‘ser artista’.”

“[Sobre a legitimação dos artistas por parte dos seus pares] Não me parece que os artistas tenham que se auto-avaliar. Nem faz sentido que o façam.

Nas artes, os pensadores são os filósofos. Em Portugal, o problema é não existirem filósofos, não existirem pensadores. [Em Portugal existe] um buraco negro.”

“[Sobre a voz do artista versus a voz do crítico de arte] [Prefiro a opinião] de um crítico de arte. Primeiro, os artistas acham-se os melhores e a própria produção artística assim o obriga. Segundo, os artistas têm uma visão egocêntrica e maniqueísta do mundo...

Eu só consegui olhar para o meu trabalho de uma forma correcta quando comecei a cruzar-me e a conversar com pessoas vindas da filosofia. Só aí é que eu comecei a perceber as minhas peças: onde pertencem, onde estão inscritas, o que adiantam...”

“A nossa fraca auto-estima não nos permite compararmo-nos com outros, e temos a tendência de achar que o problema é sempre nosso.

(...) Eu não sou tua colega. E nunca fui, nem sou e nunca serei colega dos artistas que conheço. Sou colega de artistas que não conheço.” (Joana Vasconcelos, 2011)

Da entrevista a Pedro Proença, realizada em Lisboa, a 22 de Fevereiro de 2011:

“(...) Fui para a Sociedade Nacional de Belas Artes e lá conheci, sobretudo, o João Vieira, que teve um papel decisivo na minha opção pelas artes plásticas. Disse-me, logo no primeiro dia, que devia seguir as Belas Artes. (...) Nunca me tinham dito isso de uma forma tão directa, o que me fez ter muita confiança.”

“[Sobre a necessidade das relações entre artistas] Julgo que faz todo o sentido. Já teorizei sobre isso: Há um extra de entusiasmo.”

(...) Essa ligação com outros artistas, esse entusiasmo, é justamente essa partilha que acrescenta qualquer coisa ou singulariza aquilo que anda no ar. E estabelecem-se redes entre os indivíduos, que muitas das vezes funcionam de forma ambí-

gua ou pouco explícita, e que se começam a articular e a transmitir, de forma diversa, de uns para outros. (...) Por vezes isto é mais visível, noutros caso é menos perceptível. É a ideia de participação entusiástica, em vez da ideia pomposa do artista como demiurgo.”

“Eu sinto necessidade de ter ‘feedback’. Todos nós precisamos de um ‘feedback’. Hoje, havendo uma enorme oferta cultural e simultaneamente uma redução dos meios de comunicação, esses ‘feedbacks’ são cada vez mais invisíveis. E os portugueses parecem ter medo de falar sobre os seus colegas.”

(...) Por exemplo, o Pedro Cabrita Reis diz que não se pronuncia sobre os seus colegas. E isto dá o tom não necessariamente de uma auto-censura mas pelo menos de alguma não vontade de falar sobre os colegas, eventualmente com receio das repercussões que esse discurso possa vir a ter, embora não lhe entenda algum inconveniente.”

“[As relações entre artistas] Parecem-me essenciais pela partilha da prática individual e dos ‘feedbacks’ que daí resultam. Os melhores ‘feedbacks’ são aqueles que vêm por parte de outros criadores. Mas essa partilha entre colegas é também essencial pela necessidade de existir um sentido mínimo de comunidade.”

“Não posso falar pelos outros mas sinto que há, tendencialmente, um sentimento de classe. E parece-me normal que esse sentimento exista de uma forma quase espontânea. Informalmente, os artistas partilham entre si um conjunto de informações e de interesses comuns. Isto é, se uma classe são tipos que se preocupam com exposições e obras de arte, tal como os médicos se interessam por patologias e tricas da profissão, então é classe, mas não há nada institucional ou ordenador que lhe defina contornos para além da inevitável conjuntura de interesses.

(...) Na arte, o que está em causa não é a necessidade de uma legitimação semelhante à necessidade das ciências. Na arte não há a necessidade de enunciar leis que pretendem substituir outras leis, à imagem da ciência.”

(...) Hoje em dia a legitimação faz-se de muitas maneiras. E embora exista toda uma teoria em sentido contrário, eu acredito que essas ferramentas devem estar nas mãos dos produtores de arte. De uma forma mais imediata, é a eles que isso diz mais directamente respeito.”

(...) Hoje em dia as coisas passam cada vez mais por uma lado institucional. E a construção dos métodos de legitimação tem vindo a ser feita no sentido de arredar

o artista dessa responsabilidade. E o próprio artista também não parece querer ter essa responsabilidade.” (Pedro Proença, 2011)

Da entrevista a Cristina Mateus, realizada no Porto, a 3 de Março de 2011:

“Parece-me que sim. Julgo que [os artistas privilegiam a relação com os seus colegas].”

“Foi depois de ter saído da escola que aconteceu o mais importante. Durante 2 anos, já em atelier, tive que repensar todo o meu trabalho e começar a fazer aquilo que de facto me interessava.

Nesse momento, deram-se alguns encontros que acabaram por ser importantes. Conheci o Miguel Pérez. Deu-se na altura uma reaproximação, através do Miguel Pérez, ao André Magalhães que tinha sido meu colega. Surgiu então um outro grupo.

Foi também o Miguel Pérez que nos apresentou o Paulo Mendes. E começou a existir uma dinâmica entre nós que coincidiu com a 1ª exposição que eu fiz com o Miguel Leal e com o André. Começámos a perceber que o nosso trabalho individual funcionava bem com outros trabalhos de outros artistas. Isso foi muito importante.”

“(…) Criou-se um grupo que começou a funcionar. (...) Havia qualquer coisa que podia funcionar com mais força em conjunto.”

“Sim, [ainda hoje fazemos por não perder essa dinâmica].

“(…) O Paulo Mendes teve esse papel, importantíssimo. Ele parece-me ter sido responsável por um certo movimento artístico dos anos 90, no qual eu me incluo, justamente por conseguir juntar as pessoas e realizar um conjunto de exposições.”

“É bom podermos estar juntos. (...) Funciona como um conjunto de artistas que mantêm essa ligação [e fazem por não perder essa dinâmica]. Daí resultou a “Virose”.”

“(…) Acredito que entre artistas há uma cumplicidade, pelo menos relativamente a um grupo de pessoas mais ou menos próximo. Cumplicidade e até reconhecimento.

Mas, verdadeiramente, o trabalho do artista é um trabalho solitário. Totalmente solitário. E disso é difícil escapar, julgo.”

“[Sobre existência de um sentimento de classe profissional transversal aos artistas plásticos portugueses] [Existe] algo mais ou menos informe... [e] há uma certa indisciplina...

(...) Quando existe um espaço de acção delimitado, algo inclusivo, eu preciso imediatamente de o questionar ou mesmo de fugir, de tentar escapar a esse território.”

“Embora possa procurar a opinião das pessoas, o reconhecimento vindo de um outro artista é especial e é totalmente diferente do galerista ou do crítico, por exemplo. Os artistas não falam a mesma linguagem dos galeristas.”

“(...) Sinto-me bem quando as conversas decorrem entre artistas. (...) Há qualquer coisa que é diferente, há um entendimento entre artistas que parece ser mais difícil encontrar noutras situações...

(...) Com um crítico à frente as coisas são diferentes.” (Cristina Mateus, 2011)

Da entrevista a Pedro Calapez, realizada em Lisboa, a 9 de Março de 2011:

“(...) Na Sociedade Nacional de Belas Artes conheci os vários artistas. (...)Esse encontro foi importantíssimo para mim, para a minha cabeça.

(...) O convívio nesta rede de artistas foi e mantêm-se para mim importante. Mantive o hábito de visitar as exposições dos jovens artistas e a tentar conhecê-los pessoalmente. Neste momento tenho uma exposição em conjunto com a Ana Manso, uma jovem artista com 26 anos. E estou muito satisfeito. (...) Este trabalho com a Ana Manso fez-me pensar em várias outras coisas.”

“Na Escola de Belas Artes (...) acabamos por criar um grupo. (...) Aquilo que existiu foram afinidades nas relações entre as pessoas. [E] cumplicidades. Mas não funcionávamos com um programa. Este grupo não se formou segundo um programa. Éramos um grupo de amigos que tinham interesses comuns, não tinham qualquer ligação à crítica de arte, que não queriam saber da crítica de arte que estava a funcionar na altura. (...) Estávamos nas tintas para o que tinha sido feito anteriormente. Queríamos apenas fazer o nosso trabalho, apresentar as nossas propostas pessoais. (...) Queríamos apenas encontrar meios e criar possibilidades para mostrar o nosso trabalho. (...) Não dependíamos de ninguém, apenas de nós próprios.”

“[Sobre a procura , por parte do artista plástico, dos seus pares] Situações geracionais existem sempre. Intergeracionais existem menos, embora há sempre um conjunto de jovens artistas que se relacionam com artistas mais velhos. Sempre tive grande curiosidade em perceber o que é que os outros artistas estão a fazer. Sempre tive a necessidade de perceber o que é que é o futuro. E isso fez com que eu estivesse sempre em contacto com diferentes gerações.”

“Sim, acho que [os artistas sentem necessidade de ser reconhecidos pelos seus colegas].

Procuro ver aquilo que outros artistas fazem hoje, independentemente de pertencerem a uma ou outra geração. (...) Umas vezes mais, outras vezes menos, essa atenção ao trabalho dos colegas pressupõe esse ‘feedback’.

(...) É reconfortante encontrar artistas que me dizem que, em determinado momento, o meu trabalho foi importante para eles. Eu próprio também tenho essa relação com determinados trabalhos de um conjunto de artistas que me interessam mais. (...) Isto funciona independentemente da idade, da geração.”

“[Sobre a dinâmica reflexiva entre artistas plásticos] Não se pode pedir. Não se pode forçar. Existe o que existe e existe da forma que existe...” (Pedro Calapez, 2011)

Da entrevista a Zulmiro de Carvalho, realizada em Valbom, a 10 de Março de 2011:

[Sobre a escola e o grupo] “O grande dinamizador [das Exposições Encontro] era o mestre Júlio Resende. Ele pensava que a escola podia sair do seu edifício e ir para o exterior. Fizemos uma vintena ou mais de Exposições Encontro sem apoios ou subsídios, com os nossos próprios meios. Alunos e professores montavam e dinamizavam exposições e palestras...”

“Nas Belas Artes existiam as Exposições Magnas, realizadas pela própria escola. Eram os professores quem seleccionavam os trabalhos e os expunham.

Um conjunto de alunos de Belas Artes criou as Exposições Extra Escolares no sentido de mostrarmos alguns trabalhos contrários àquilo que eram as indicações vindas da escola. Eu sou uma das pessoas que dinamizou uma 2ª vaga de Exposições Extra Escolares. Fizemos julgo que 4 ou 5 Exposições Extra Escolares com a ajuda de um conjunto de professores que apresentavam uma maior abertura, com catálogos que podem agora ser consultados.

E quando estávamos a terminar o curso de Belas Artes, convidámos para as Exposições Extra Escolares o Fernando Pernes, o Rui Mário Gonçalves e outras pessoas ligadas à teoria da arte.”

“Nesse primeiro momento [de formação, as estratégias parecem-me ser transversais]. Posteriormente cada qual vai determinando o seu caminho pessoal.”

“Entendia, e entendo, a escultura como uma prática colectiva (e a minha experiência confirma-o).”

“(...) Sempre tive, e tenho ainda, interesse em saber o que se passa na escultura.”

“Sempre senti [vontade de ir ter com os seus colegas].”

“(...) Eu chamo-lhes residências artísticas. Sou inserido num contexto totalmente diferente daquele em que vivo. Alimentação, colegas, ligações, processos de trabalho, língua, vivências... A nível profissional são experiências riquíssimas e as coisas resultam.”

“Julgo que [existe algo transversal a todos os artistas plásticos]. (...) Tem que existir uma qualquer ligação entre os criadores. Mas não a sei definir...”

[Sobre a dinâmica entre artistas plásticos] “Após a realização do trabalho e depois da obra exposta... talvez [exista essa dinâmica]... Mas parece-me ser mais fechado. Nos últimos anos tenho estado mais isolado... tenho tido um contacto menor com outros artistas...”

(...) Depois de eu ter terminado as obras, gosto de ouvir os outros. (...) Tenho sempre um cuidado muito grande em ouvir aquilo que os outros artistas me dizem. (...) [Mas] não apenas artistas. Trata-se de qualquer coisa de carácter humano e não necessariamente apenas relacionado com a arte.”

“[Sobre a possibilidade de ouvir o artista] Há conferências, há conversas, há outros eventos organizados a um nível individual...”

Mas podem também existir vozes deturpadoras ou maledicentes, com vontade de amesquinhar aquilo que está à sua volta...” (Zulmiro de Carvalho, 2011)

Da entrevista a Fernando José Pereira, realizada no Porto, a 11 de Março de 2011:

“No período em que eu frequentei a Escola Superior de Belas-Artes do Porto, o ambiente não era bom. As pessoas não se davam, não existiam grupos. Só mais tarde, alguns anos após ter terminado a licenciatura, passou a haver um ambiente mais saudável.”

“Durante o período universitário o meu caminho foi muito solitário [e] nunca senti verdadeiramente essa necessidade [de partilha em grupo]. Mais tarde sim...

(...) Depois de terminada a escola, e por um conjunto afinidades, é que comecei a ter contacto mais próximo com uma geração mais nova. O interesse pela política, que vinha de trás, conduziu-me a um grupo de amigos e colegas que, na altura, no início dos anos 90, estava muito interessado e empenhado em trazer esse tema para o meio da arte.”

“Os meus interesses situavam-se, por um lado, na política pura e, por outro lado, na nossa relação com a tecnologia, também ela uma questão política. (...) Encontrei duas outras pessoas que, à altura, pensavam exactamente como eu: o Miguel Leal e a Cristina Mateus. Decorrente desse confronto Homem/tecnologia, os três criamos a “Virose” (1997) que ainda hoje funciona.”

“Eu tenho muito orgulho de pertencer a um grupo de pessoas que desde os anos 90, até hoje, se dá bem. E digo isto precisamente porque sei que na geração anterior à minha todos se odiavam, continuam a odiar e fazem disso gala. A sua postura artística passa por aí, pela exaltação do individualismo.

Nós conseguimos fazer esta coisa, na altura, nova, no país. Criar grupos de artistas, por vezes bastante alargados, que dinamizaram um conjunto de actividades (exposições, manifestos, etc...). E ainda nos encontramos e ainda hoje dinamizamos actividades. Não se trata de grupo formal, como já se disse. Interessa-me sobretudo esta possibilidade de ter interlocutores com os quais eu partilho o meu trabalho e com os quais eu discuto um conjunto de assuntos.”

“Acho que não [é possível falar num sentimento de classe entre os artistas plásticos].

(...) Nunca gostei desse tipo de estatuto corporativo. Associações, ordens, etc... Quando se começa a introduzir essa lógica corporativa e sobretudo burocratizada, a

verdade deixa de existir e passam a existir outras coisas. Prefiro as coisas verdadeiras.”

“Para nós foi determinante a existência de exposições colectivas porque no início dos anos 90 pura e simplesmente ninguém nos abria a porta. A coisa era tão simples quanto isto.

(...) Essa dinâmica permitiu a um grupo de pessoas que não vinha de trás, nem estava ligado ao mercado, nem tinha apoio crítico, ganhar visibilidade pela afirmação de algo que até ali era completamente impossível de existir.

Depois de várias exposições, depois dessa insistência, começaram a olhar para esses jovens artistas, começaram a olhar para aquilo que eles tinham para dizer.”

“A “Greenhouse Display” (Estufa Fria, 1996), em Lisboa, foi marcante.

E também considero muito importante o conjunto das várias exposições individuais no CAPC de Coimbra, entre 1994 e 1996, que acabaram por funcionar como uma espécie de um ciclo de exposições, como uma grande exposição de grupo. Todos estávamos bastante envolvidos nesse processo e lembro-me, por exemplo, do Paulo Mendes convidar outros artistas para participarem na sua exposição individual.”

“A “Penthouse: uma ocupação temporária” (2005) é, nada mais nada menos, do que isso mesmo. (...) Algo feito por artistas para artistas.”

“Nesse confronto ninguém fica imune e há algo que me parece fundamental: as pessoas e as obras contaminam e deixam-se contaminar. (...) Esta experiência de confronto directo com o outro, com o desconhecido parece-me muito importante.”

“Acho que não [é possível falar num sentimento de classe entre os artistas plásticos]. “Esse reconhecimento mútuo por parte dos [artistas plásticos] manifestou-se de múltiplas formas [e continua a acontecer]. Manifestou-se, por exemplo, na necessidade que todos os artistas tiveram de, a determinada altura da nossa vida, mais cedo ou mais tarde, trocarmos obras de artes uns com os outros.”

“[Essa dinâmica entre pares] diminuiu fortemente de há dois anos para cá, quando começou a haver um declínio grande dos espaços independentes que havia espalhados pela cidade do Porto. Quando as próprias pessoas se começaram a dispersar por aqui e por ali. [Contudo], enquanto houver quatro ou cinco pessoas, esses

núcleos que andam à deriva, que nunca se sabe bem onde é que estão, continuarão a existir. Mas funcionam já de forma diferente daquela em que funcionava [por exemplo] o Salão Olímpico.

“(...) O Paulo Mendes e o Manuel Santos Maia foram artistas que levei para dentro da minha sala de aula por os considerar fundamentais. (...) É importante que os alunos percebam que existem diferentes formas de estar nas artes plásticas. É fundamental perceberem a importância da voz do artista.” (Fernando José Pereira, 2011)

Da entrevista a Alberto Carneiro, realizada em São Mamede de Coronado, a 18 de Março de 2011:

“(...) Sobre o trabalho artístico de criação, tenho-o como profundamente individual. Não se compadece muito com partilhas no acto de o inventar, no acto de fazer. Eu nunca tive assistentes porque, pura e simplesmente, não me servem. Não podem fazer aquilo que eu faço e aquilo que fazem pode não me interessar. Tenho que ser eu a fazer, ponto final. Isso para mim é claríssimo, ainda que não o considere universal.”

“[Sobre a necessidade de partilha entre pares] Não é por ser artista que tenho necessidade dos outros.”

“Não procuro artistas. Procuro os meus amigos artistas. (...)”

“(...) Quando falo com artistas, meus colegas, podemos dimensionar a conversa ao nível da experiência pessoal, da realização artística, num plano que o comum dos mortais não consegue abordar por não ter essa experiência...

(...) Entre profissionais da mesma área o diálogo torna-se mais fácil, na medida em que o outro perceber melhor, na medida em que o outro domina o código da coisa. Mas não é necessário que assim seja.”

“Não sinto necessidade nenhuma de ser reconhecido, ponto final. Seria absurdo que nesta altura da minha vida estivesse preocupado com interesses dessa ordem. Estaria preocupado com isso aos 20 anos. Aos 30 estaria ainda preocupado. Aos quarenta não sei se ainda estava. Agora sei, com certeza, que não estou. Contudo, é para mim muito gratificante o reconhecimento da minha obra, é óbvio. (...) É para mim muito gratificante o reconhecimento vindo de pessoas a quem eu reconhe-

ção competência (não se trata de autoridade mas sim de competência). Isto é, cuja obra também me mereça a mesma consideração.”

“[Sobre a validação do conhecimento entre pares e sobre o paralelo arte/ciência] É necessário fazer aqui uma distinção. Se no plano da criação o artista deve reivindicar o estatuto de inventor, à imagem do cientista (...) já no plano da avaliação da própria coisa o paralelo entre artista e cientista não pode ser estabelecido, por uma razão simples: a ciência permite uma formulação objectivável (ainda que possa não ser objectiva) e a arte nunca o permite. No momento em que a arte pretende definir a coisa, a coisa escapa-se.”

“[Na Escola de Belas-Artes do Porto] defendi (e defendo) que a Pintura e a Escultura não são classificáveis numa escala de 0 a 20. Não são sequer classificáveis ‘tout court’.”

Da Entrevista a Rui Chafes, realizada em Lisboa, a 24 de Março de 2011:

“Num primeiro momento, no início das aprendizagens, é evidente que existe um instinto gregário, de protecção, que leva as pessoas a juntarem-se. Sabem que sozinhas são mais fracas do que em grupo.

Corresponde a um primeiro entusiasmo, muito generoso e ambicioso. E isso aconteceu com quase todas as gerações de artistas (...).

(...) O primeiro conjunto de artistas suficientemente ambiciosos e organizados apareceu nos anos 80. A esse artistas juntaram-se os críticos de arte João Pinharanda e o Alexandre Melo (existem outros...). Mais tarde apareceram os Homeostéticos. Houve sempre essa tendência de atacar o mundo em bando, para ter mais e melhores resultados. Como sabemos, na grande maioria dos casos, ao fim de alguns anos, os elementos do grupo separam-se. Cada um segue o seu caminho e, no fundo, os mais ambiciosos acabam por se destacar e os menos ambiciosos ficam na memória... É a aventura da vida...”

“[Sobre a necessidade da relação entre pares] Eu tenho muitas exposições individuais feitas com outros artistas portugueses e estrangeiros. (...) São projectos que crescem pensados a dois. São momentos privados em que pensamos uma única exposição.”

(...) Só faço isso com artistas que admiro. De resto, gosto de admirar pessoas. Interessa-me perceber como pensam e como trabalham os artista que eu admiro.

São portas que se abrem. E interessa-me particularmente a fricção criada pelo cruzamento de diferentes áreas de expressão. Interessa-me a estranheza entre os diferentes mundos.

Estes duetos são também exercícios de admiração que abrem portas...”

“[O reconhecimento e a validação/legitimação pelos pares,] mais do que uma necessidade é uma realidade. Se um artista não é reconhecido pelos seus pares, dificilmente será reconhecido pelo outro, a menos que existam manobras de mercado muito fortes. Os artistas funcionam como as primeiras antenas de intuição. São eles os primeiros a detectar aquilo que de inquietante está a acontecer nas artes. Dizendo-o ou não, os artistas percebem quem está a desenvolver um trabalho inquietante.

No meu caso particular, sinto que muitas vezes sou um artista de artistas. Muitas vezes estabeleço contacto com artistas única e exclusivamente por compreender o seu trabalho. E o contrário também é válido. Não me consigo aproximar de artistas que têm um trabalho que não considero válido. São as minhas antenas de intuição que me dizem. Isto acontece independentemente de ser ou não amigo desses artistas.”

“Não há mas [deviam existir canais para ouvir a voz do artista]. E devia ser normal ouvir a voz do artista.

Muitas vezes e por várias razões, as relações entre os artistas são tensas. Criam-se mal entendidos. Criam-se situações erradas. Existem artistas que têm medo dos outros artistas. E esse medo não permite que se aproximem (ou legitimem, ou até admirem...) outros artistas. Mas não há razão para ter medo. Há lugar para todos.

(...) Há artistas que são incapazes de admirar outros. Há artistas que são capazes de admirar outros e manifestam essa admiração de diversas formas, por diferentes canais. Há artistas que escrevem sobre outros artistas (eu já escrevi sobre outros), há artistas que recomendam outros artistas aos diferentes agentes (eu também já recomendei), há artistas que compram outros artistas para a sua colecção. Contudo não há tantos canais como devia haver.

Existir reconhecimento e admiração entre artistas não é uma coisa fechada. Eles são os primeiros a entender os seus pares.

“(...) Os artistas, aqueles que me interessam, trabalham a vida inteira a mostrar uma vulnerabilidade, uma ferida. Caso contrário não fariam arte. Trabalham a sua fragilidade e a exposição pública da sua fragilidade é terrível. Também por isso, deviam ser os seus colegas os primeiros a compreender isso.

Os artistas são como uma família. Podemos não gostar todos uns dos outros mas existem pontos comuns.” (Rui Chafes, 2011)

Da entrevista a José de Guimarães, realizada em Lisboa, a 18 de Abril de 2011:

“Comecei a frequentar a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses [e] foi muito importante para mim (...) estar no meio de grades artistas.

(...) A primeira gravura que eu editei na Sociedade de Gravadores (portanto, uma gravura aprovada pelos outros artistas) foi em 1963. Este foi o ano do meu arranque.”

“Embora eu já não seja da altura das tertúlias artísticas que existiram em tempos pouco anteriores aos meus, esses encontros [no atelier do António Inverno] foram também importantes na minha aprendizagem.”

“Aqui, ao lado do meu atelier, funciona o AR.CO, que tem sido uma importante escola para os jovens artistas. E tenho tido a oportunidade de verificar que muitos desses jovens artistas conhecem-se, criem elos, cumplicidades, afinidades, precisamente por frequentarem a mesma escola durante muito tempo.”

“Até por ser autodidacta, por não ter feito o curso de Belas-Artes, todos estes conhecimentos que adquiri de forma livre e todos os meios relacionados com as artes que frequentei, foram muito importantes na minha formação enquanto artista plástico.”

“É possível que [os artistas procurem os outros artistas], mas eu não sou exemplo. Não frequentei uma escola, não tive colegas de curso. Nesse sentido, sou um desgarrado. (...)

“[As cumplicidades e as partilhas entre artistas] aconteciam... mas não de forma sistemática (...) [e ainda hoje,] embora tenha vários amigos artistas, tenho continuado a fazer um caminho extremamente isolado. Um caminho de oscilações.”

“(...) Pelas minhas inquietações, logo que pude comecei a viajar e comecei a interessar-me por artistas que escapavam àquilo que se praticava em Portugal nos anos 60 e 70. Na primeira vez que tive passaporte fui para Paris perceber o que se passava. E passava-se um mundo completamente diferente.”

“Acho que é importante os artistas olharem para as obras dos seus colegas, contudo, existe uma feroz concorrência entre pares que não facilita esse reconhecimento. E, na maioria dos casos, os artistas colocam-se a si próprios no centro.”

“Não é fácil estabelecer um paralelo [entre as artes e as ciências].

(...) As artes são uma das poucas manifestações do espírito em que um juízo seguro não se faz no momento em que a obra é concluída, ou, no mínimo, é muito arriscado fazê-lo. O verdadeiro juízo sobre o objecto artístico faz-se à posteriori, através da História da Arte. (...) As vanguardas só se percebem com um olhar retrospectivo...” (José de Guimarães, 2011)

Da entrevista a Eduardo Batarda, realizada em Lisboa, a 19 de Abril de 2011:

“Em Coimbra, faziam-se grupos de amigos com base em mesas de cafés ou em torno de repúblicas, que não eram tão pontuais nem casuais como isso.

Nas Belas-Artes de Lisboa, foi essencialmente o acaso quem determinou os colegas (e também os professores) que me acompanharam no meu percurso académico.”

(...) As minhas amizades não se restringiam aos meus colegas de ano [e] a Leitaria Garrett fazia a caldeirada com os alunos do 1º ao 5º ano. (...) Essa partilha foi marcante”

“Na realidade, eu dividia-me entre estes dois circuitos [Coimbra/Lisboa] (e mais alguns).

(...) Não sendo em grande número, dei-me com pessoas ligadas à cultura (não necessariamente ligadas às artes plásticas): escritores, poetas, cineastas, etc...”

“[Sobre a necessidade do encontro com outros artistas, outros colegas] Não chame colegas aos artistas. Os outros artistas não são necessariamente colegas.

As amizades com pessoas ligadas às artes passam, muitas das vezes, por um entendimento a nível pessoal e não necessariamente por identificações ideológicas ou estéticas. Em alguns casos, as relações entre artistas são determinadas por oportunismo, ou por subserviência, ou por conveniência. Num ou dois casos, por respeito e admiração.

Durante um período tentei dar-me com artistas. Como em todas as relações, pressupõe-se que exista retorno da outra parte. Por isso não consegui. Como eu não

sou respeitado no meio artístico não há muitos artistas interessados em manter relações comigo, sobretudo ao nível das relações pessoais. Cordialidade, cumprimentamo-nos, mas...”

“(...) Hoje falo com pouquíssima gente.”

“Não, e não é paranóia. Não consigo encontrar diferenças entre [artistas e galeristas, comissários, críticos de arte, etc...].”

“Há meia dúzia de gatos pingados que me toparam e que me perceberam (ou que não têm nada a perder).

“Durante o período em que estivemos em Londres, eu e a minha primeira mulher tivemos uma relação de amizade muito intensa com a Paula Rego, com o seu marido e com os seus filhos. Foram generosíssimos connosco. Pessoalmente, continuo a gostar muito da Paula e é perfeitamente possível que aquilo que ela, pelos vistos, diz sobre mim e sobre o meu trabalho artístico tenha ainda muito a ver com a relação de amizade pessoal.

Aquilo que a Paula Rego disse, e caso alguém escutasse as suas palavras em Portugal, podia funcionar como mais um torpedo e não necessariamente como algo positivo.

Quanto ao João Marçal, ex-aluno meu, vejo aquilo que ele fez [“Batarda (A Figura)” (2008)] também como um gesto de amizade.” (Eduardo Batarda, 2011)

Da entrevista a João Pedro Vale, realizada em Lisboa, a 2 de Maio de 2011:

“Existiu [uma partilha de ideias e vontades na Escola de Belas Artes de Lisboa]. E continua [a existir] uma relação próxima com alguns dos meus colegas. (...) Mas, na realidade, fomos sempre muito individualistas. Nunca tivemos uma ideia forte e marcante de um colectivo... Cada um fez o seu trabalho, percebendo que, se um conseguisse, os outros também conseguiam. E isso, efectivamente, aconteceu.

Considero esse fenómeno de grupo interessante e estimulante ainda que, de alguma forma, inocente. Parece-me que agora os jovens artistas se juntam mais. Isto é, juntam-se de novo, as gerações anteriores à minha não tinham outra alternativa, havia uma necessidade maior de criar um grupo na medida em que as condições não eram tão fáceis como agora. Havia uma outra ideia de comunidade. Penso que, ulti-

mamente, o que acontece é o grupo desintegrar-se a partir do momento que um dos elementos se destaca...”

“Na geração exactamente anterior à minha percebe-se que essa dinâmica foi muito marcante.

É claro e evidente que foram eles quem, de alguma forma, desbravaram caminho. Estou a falar, por exemplo, do Paulo Mendes ou até do Rui Toscano, do Carlos Roque, etc...

Nós tivemos o Instituto de Arte Contemporânea... Sabíamos que o IAC era o sítio onde se ia pedir o dinheiro para avançar com as nossas propostas. Eles tiveram que fazer tudo sem dinheiro nenhum. Tinham, também por isso, uma posição completamente contra o sistema. (...) Nós não tivemos necessidade desse trabalho politizado contra o sistema. Para o bem e para o mal, esse trabalho já estava feito. Ainda assim, penso que, também na minha geração, existe um outro trabalho politizado, com diferentes causas.”

“(...) Não é frequente o meu atelier ser visitado por vários artistas plásticos. Sempre que sinto necessidade de uma opinião exterior, sou eu quem os chamo [o que,] na realidade, também não acontece com muita frequência porque, sistematicamente, os trabalhos ficam concluídos muito pouco tempo antes de seguirem para as várias exposições.”

“O trabalho que apresento em meu nome, é, desde 2004, realizado no atelier por um conjunto de pessoas. Desde essa data que trabalho com o Nuno Alexandre Ferreira, meu namorado. Mesmo antes de 2004 já recorria à sua ajuda e nesse sentido o trabalho surge sempre como o resultado de uma discussão.”

“Embora os artistas sejam muito individualistas e muito fechados sobre si próprios, parece-me que existe [uma dinâmica reflexiva entre pares].

“Em alguns momentos eu próprio tendo a duvidar da autenticidade daquilo que é dito pelos artistas. Os artistas nem sempre são sinceros, ou pelo menos assim me parece...”

“[O reconhecimento] não tem necessariamente a ver com o papel de cada um. Tem a ver com as pessoas e com o crédito que eu atribuo a cada uma. (...) Para mim,

mais importante do que a voz de um artista é a voz de um amigo em quem eu possa confiar.”

“Existem artistas nos quais eu não me revejo. E existem os artistas com os quais eu me identifico por acreditar na validade do seu trabalho e por me sentir próximo do conjunto de questões que os preocupa. Nestes casos, quando encontro afinidades, tento apoiar os artistas e o seu trabalho. Por exemplo, quando eu e o Nuno conhecemos o trabalho do Gabriel Abrantes, recomendamos ao nosso círculo de amigos que o conhecessem também. (...) E o contrário também já aconteceu. Já fui convidado para exposições sem que o ‘curator’ conhecesse o meu trabalho, porque outro artista, no qual o ‘curator’ acreditava e revia competência, lhe recomendou a minha participação. Esta dinâmica existe entre artistas.” (João Pedro Vale, 2011)

Da entrevista a Ângela Ferreira, realizada em Lisboa, a 17 de Maio de 2011:

“A minha aprendizagem escolar acabou por ser largamente complementada pelo grupo de pessoas com quem me reuni. (...) Havia uma grande intimidade (promíscua também) com amizades, namoros, relações. Foram experiências e aprendizagens extremamente ricas que extravasaram a escola.”

“[Continuo a sentir essa necessidade]. Muito. Mas hoje é muito mais difícil. Contudo, continuo a manter um grupo de pessoas que considero serem a minha ‘critical base’. (...) Sou uma pessoa que procuro estar conectada.”

“Ao contrário do que outras pessoas possam, eventualmente, pensar, eu considero que a partilha das nossas ideias com outros é extremamente engrandecedora. Ao contrário da aparente diluição da individualidade, acredito que aumenta a força do nosso discurso. E quanto maior for a partilha, quanto mais pessoas aderirem, mais forte é o discurso final.”

“Existiram, existem e vão continuar a existir posições políticas, no sentido mais lato da palavra, entre artistas (...) que têm como melhor estratégia a tentativa de criação de uma aura à sua volta. Nestes casos, partilhar pode ser acabar com esse mito. E há também uma feroz competitividade que alguns artistas não conseguem (ou não querem) dominar.

Influenciada pelas aprendizagens feitas durante a minha formação, eu partilho de uma ideia oposta, (...) [eu] privilegio o contacto com outros artistas (...).”

“Numa exposição colectiva, prefiro estar ao lado de outros artistas, de bons artistas, do que estar sozinha (ou escondida) num canto. A qualidade passa a qualidade. Existe uma transmissão entre os objectos artísticos que engrandece o discurso.”

“Quando [o reconhecimento do meu trabalho] vem por parte de artistas com quem partilho uma área de discurso ou um conjunto de interesses pessoais, sim, [atribuo importância]. Esses artistas são o meu espelho. São eles quem me dão o melhor ‘feedback’ sobre as minhas propostas.”

(...) Mais do que simplesmente ter uma prática artística é importante o respeito que sinto pelo seu trabalho e a interacção directa entre o discurso de ambos. Caso contrário, é-me indiferente.”

“(...) É com a minha ‘critical base’ que eu posso ter essas conversas. São eles, e só eles, quem verdadeiramente conhecem o meu percurso artístico e, por isso mesmo, quem melhor podem perceber as minhas dúvidas.”

“Os artistas que podem validar a minha obra são aqueles que partilham as minhas preocupações ou aqueles outros que, não partilhando o mesmo discurso, têm uma capacidade crítica que permite entender a qualidade da obra para além do gosto individual.”

“Quem melhor valida a obra de um artista é outro artista. Contudo, nos dias de hoje, essa dinâmica reflexiva não me parece existir (o que é mau). Os artistas envolvem-se em demasia consigo próprios, competindo com os seus pares na procura de um sucesso e de uma fama, que, na realidade, não sei exactamente o que é.” (Ângela Ferreira, 2011)

Da entrevista a Miguel Leal, realizada no Porto, a 3 de Junho de 2011:

[Sobre a necessidade gregária nos primeiros anos] Sim e não... É uma inevitabilidade. Existiu um pequeno núcleo que acabou por ser mais ou menos uma constante ao longo da Escola de Belas Artes [mas] (...) eu também não procurei muito [essa dinâmica de grupo], diga-se. Pelo contrário, [na Escola de Belas-Artes do Porto] éramos treinados para nos virarmos para dentro, para marcarmos o nosso território, para encontrarmos o nosso canto. Independentemente das amizades, aproximações,

cumplicidades e discussões, que também existiam, o próprio contexto não favorecia a criação de grupos de interesse ou outros colectivos. Era difícil acontecer porque éramos treinados para que isso não acontecesse. A escola cultivava a individualidade e os próprios alunos organizavam-se no espaço dos ateliers criando o seu canto e marcando o seu território. As fronteiras entre os territórios de cada um eram claras. No entanto reconheço que o problema foi circunstancial e que as coisas também poderiam ter sido diferentes.

Depois já não foi exactamente assim. Houve momentos em que a possibilidade de trabalhar em grupo e conhecer outras pessoas foi importante mas isso só aconteceu verdadeiramente depois da saída da escola...”

“É uma banalidade dizer-se que nenhum de nós seria o que é se não tivesse conhecido A, B, C ou D, se não tivesse trabalhado com outras pessoas, mas é mesmo assim. É uma teia que se vai construindo com o tempo e que se calhar acumula mais quebras do que continuidades ao longo do processo.”

“Há situações muito particulares em que [os artistas privilegiam a relação com os colegas] mas, de um modo geral, parece-me que não é essa a prática habitual, exactamente porque os artistas não são treinados para isso.

Fui aprendendo com o tempo que esse género de estruturas ou essas práticas têm tendência para aparecer e desaparecer ao sabor das circunstâncias. E isso talvez não seja mau, se depois surgirem outras coisas...”

“(...) Na década de 90 (...) os artistas convidavam-se uns aos outros, por vezes sem se conhecerem muito bem, porque estava montada uma dinâmica que potenciava essa vontade de mostrar, essa vontade de conhecer. A partir dessas exposições colectivas criaram-se redes, criaram-se relações quer dentro do contexto português quer fora dele. A dada altura, o Paulo Mendes teve um papel central em tudo isto (...) [como] elemento catalizador.”

“Na década de 60, na passagem da década de 60 para a de 70 e durante a década de 70, em Portugal, não há muitos exemplos dessa dinâmica. Existiu o Ernesto de Sousa, que não sendo uma figura extraordinária, sendo uma figura circunstancial, acaba por ter um importante papel agregador.

(...) Na década de 90, percebe-se que na maioria dos casos não existia propriamente um programa comum, nem poderia haver, apesar de tudo o que na altura se

escreveu sobre isso. Houve um conjunto de exposições que reuniram, circunstancialmente, vários artistas que hoje seguem percursos artísticos muito diferenciados.

(...) Principalmente em exposições colectivas mais pequenas, com um menor número de artistas e com um cunho de grupo mais vincado, no sentido em que as pessoas trabalhavam, de facto, em conjunto. Bem diferente de, por exemplo, “Greenhouse Display” (1996) ou “Jetlag” (1996), grandes exposições colectivas com a participação de 20 e tal artistas — alguns deles não se conheciam antes e chegavam ao final da exposição continuando sem se conhecerem. Havia portanto situações bem diferentes. E não me parece possível encontrar ou estabelecer um único padrão.”

“[Essa dinâmica] foi importante para os artistas tomarem em mãos a possibilidade controlar todo o processo. (...) É uma questão de sobrevivência. Muitas das vezes, são os ‘artist-run spaces’ (que surgiram em força no contexto português na última década e meia) que proporcionam as oportunidades e trazem consigo alguma dinâmica, e até um espaço de discussão difícil de encontrar noutros lugares.”

“(...) À partida, os teus interlocutores mais próximos são as outras pessoas que também fazem o que tu fazes e que, também elas, precisam de interlocutores.”

“Embora não se passe o mesmo com todos os artistas, embora conheça muitos com quem nunca fui capaz de ter uma conversa franca sobre o meu trabalho ou sobre o trabalho deles, a verdade que há por parte dos artistas uma outra capacidade de entendimento pela compreensão que têm do processo criativo, dessa relação entre pensar e fazer, uma relação que não é simples para os próprios artistas e que é talvez ainda mais estranha para quem está do lado de fora, sobretudo para aqueles que tentam falar ou escrever sobre o assunto de um ponto de vista exterior.

Um outro artista é de facto um interlocutor especial. (...) O artista não é um interlocutor qualquer, até porque é alguém que fala a mesma língua... (...) Há coisas que não necessitam ser ditas a um outro artista e há coisas que se dizem entre artistas que ou se têm de dizer ou não se dizem a um outro interlocutor. Mas repara que não se trata de pensar as mesmas coisas ou andar em volta dos mesmos problemas, é antes qualquer coisa que se encontra antes da própria linguagem e que é portanto da esfera do não dito. Apesar de tudo, a minha ideia do que possa ser um artista é tão pouco definida que o que acabei de dizer também não é assim tão simples quanto parece...” (Miguel Leal, 2011)

As saliências

Num processo interpretativo construído pela análise das várias respostas seleccionadas, apresenta-se em forma de lista de tópicos uma possibilidade de entendimento sobre a “O artista e os seus pares”, de acordo com a metodologia apresentada em 4.4 “Análise qualitativa do conteúdo”:

-O artista é insubstituível. O seu olhar, a sua perspectiva, as suas palavras são insubstituíveis.

-Os artistas são muito desorganizados. Cada artista tem um lugar. Cada um está no seu lugar. Todos os artistas se procuram (e, com o passar do tempo, procuram-se cada vez menos).

-Independentemente das práticas artísticas individuais, os artistas, entre si, valorizam as cumplicidades, afinidades, interesses comuns, próprios da actividade artística.

-Os artistas sabem quem é bom, quem é verdadeiro e sabem o contrário, sabem quem não presta.

-O artista é inseguro. O artista quer pertencer. (Contudo, valoriza o isolamento). Os artistas necessitam de cumplicidades, querem ser cúmplices e querem participar.

-Todos procuramos os nossos interlocutores. Todos procuramos ser amados.

-O artista tem que ser livre. O artista tem a necessidade de controlar do seu destino.

-Os artistas estão muito desprotegidos e não conseguem proteger-se.

-Se não há um lugar para o artista, o artista cria-o.

-Os artistas são indisciplinados.

-Os artistas fazem aquilo que gostavam de ver feito por outros artistas.

-Os artistas querem ter a possibilidade de controlar todo o processo. E querem espaço para as suas propostas. E querem ferramentas para as concretizar. São questões de sobrevivência.

-A ideia de artista é muito pouco definida.

-É importante criar situações de encontro e cruzamento entre artistas. Eles procuram-se.

-O artista é curioso e quer conhecer outros artistas. E os artistas encontram-se...

-Cada artista cria/tem/ uma rede de artistas com interesses comuns.

-arte é também partilhar, é também dialogar, é também tentar chegar ao outro

-Entre artistas há um extra de entusiasmo.

-Entre artistas há cumplicidades.

-Os artistas não falam a mesma linguagem dos galeristas.”

-Há um entendimento entre artistas que parece ser mais difícil encontrar com outros agentes da esfera artística.

-Existir algo transversal a todos os artistas plásticos, uma qualquer ligação entre os criadores. Indecifrável, incompreensível, indefinível pelos próprios.

-Reconhecimento mutuo (a importância da troca de obras de artes entre artistas espelha a vontade/prazer de uns com os outros).

-Os artistas são egocêntricos... o trabalho do artista é iminentemente solitário. (passar para "O Próprio")

-Além de muito solitários, são também muito muito egocêntricos.

-Efectivamente, ao longo da vida, o processo de criação artística é realmente um trabalho solitário e nesse sentido é um trabalho difícil.

-Os artistas têm uma visão egocêntrica e maniqueísta do mundo.

-Verdadeiramente, o trabalho do artista é um trabalho solitário. Totalmente solitário. E disso é difícil escapar.

-O trabalho artístico de criação é profundamente individual.

-O acto criativo não se compadece muito com partilhas.

-Os artistas são muito individualistas. Não há (normalmente) uma ideia forte e marcante de colectivo...

-Os artistas são muito individualistas e muito fechados sobre si próprios. Ainda assim, isso não invalida a existência uma dinâmica reflexiva entre pares.

-O artista precisa de ser reconhecido pelos agentes do mundo da arte e precisa de ser reconhecido pelos seus pares e precisa de saber que é reconhecido.

-O artista deseja ser reconhecido por outros artistas. É mais importante (e até mais relevante) o reconhecimento vindo por parte de outros artistas, por parte de artistas que o próprio respeita, admira, identifica competência e no qual o próprio se revê (revê enquanto criador, independentemente do seu trabalho, da a sua prática e das suas opções plásticas, estéticas, artísticas).

-Mais que identificações ideológicas ou estéticas, procuram-se entendimentos pessoais. Mais do que os artistas, procuram-se as pessoas.

-Os artista, como todos os homens, têm necessidade dos outros. Dos outros artistas e dos outros todos.

-O outro artista é a primeira instância de legitimação para um artista (antes da crítica, dos comissários, do mercado, antes da institucionalização)

-A voz do artista é considerada, directa ou indirectamente.

-É da responsabilidade do artista criar condições para ser reconhecido... para legitimar os seus pares.

-O trabalho primeiro ou primordial do artista não é para o galerista. O reconhecimento vindo por parte de um galerista é naturalmente importante mas não é o principal.

-A existência de grandes estruturas sólidas com meios próprios para avaliar o objecto artístico e definir aquilo que é uma obra de arte pode ser problemático.

-O reconhecimento vindo de artistas a quem o próprio atribui valor? e no qual o próprio reconhece competência é importante, essencial, fundamental...

-A voz do artista é procurada e ouvida em conversas privadas.

-Não existem mecanismos ou ferramentas para a tornar efectiva (audível).

-Os outros 'players' da esfera artística têm relações de interesse e de poder com o meio artístico que comprometem as suas opiniões."

-Os artistas também têm relações de interesse e de poder com o meio artístico.

-A opinião dos artistas também é interessada e comprometida com o meio artístico.

-É normal que os artistas divulguem o trabalho dos seus colegas. É normal que os pares se legitimem. É normal e natural. E é simples.

-Há a necessidade do grupo, do conjunto, da partilha, da, mas as carreiras artísticas são coisas muito solitárias.

-São os artistas que melhor percebem o que é, efectivamente, um trabalho válido.

-Existe uma dinâmica de apreciação, reconhecimento, validação entre pares, de uma forma não declarada, em surdina, às escondidas. E essa voz é uma ferramenta para outros operadores (críticos, comissários, galeristas, coleccionadores...). Mas não é a única, felizmente.

-Quem é capaz de avaliar uma obra de arte? E quem é capaz de validar um artista.

-A necessidade de uma relação privilegiada entre artistas é evidente.

-São os artistas que se reconhecem uns aos outros, ou deveriam reconhecer-se entre pares e veicular esse reconhecimento.

-São os artistas quem melhor percebem a seriedade (ou a falta dela) de um trabalho artístico.

-O próprio artista percebe, entende, sente, adivinha quando o reconhecimento e o respeito (ou não) dos seus colegas.

-Os artistas não se devem auto-avaliar, nem avaliar outros artistas.

-Nas artes, os pensadores são os filósofos. Em Portugal, não existem filósofos. Existe um buraco negro em Portugal.

-A actividade artística obriga os artistas a considerarem-se os melhores do mundo.

-Não se pode pedir nem se pode forçar uma dinâmica reflexiva por parte dos artistas. Existe o que existe, da forma que existe.

-Os artistas estão prontos e são os primeiros a detectar aquilo que de mais inquietante está a acontecer nas artes. Os artistas são os primeiros a entender os seus pares.

-A partilha de ideias com outros artistas reforça o nosso discurso e engrandece o próprio. Os artistas com quem se partilham interesses e preocupações pessoais são os nossos melhores espelhos. Esta é uma ferramenta extremamente poderosa.

-O artista não é um interlocutor qualquer. É alguém que fala a mesma língua. É alguém que partilha algo da ordem do não dizível. Um outro artista é um interlocutor especial.

-No início, ou melhor, no momento de afirmação, o grupo é fundamental.

-A afirmação colectiva é significativa.

-Cada artista segue um percurso. No início da auto-estrada cabem vários artistas. No final do caminho cabe um artista só. Um percurso artístico é um caminho de uma pessoa só.

-Quando tudo está exposto, tudo pode ser roubado. E quem tem mais visibilidade (ou quem tem um raio de acção maior) tem mais razão.

-Nos primeiros anos de aprendizagem, existe uma cumplicidade que tende a desaparecer com o tempo. No início [a criação artística] é um processo menos solitário mas à medida que se vai envelhecendo torna-se um processo cada vez mais solitário.

-Ao longo do tempo formam-se grupos cada vez mais pequenos, mais restritos, até que o grupo coincide com a pessoa. Deixa de haver um grupo formado por um conjunto de indivíduos. Passam a existir indivíduos que formam '*lobbies*', com estratégias e metas mais ou menos definidas, mais ou menos traçadas.

-Em conjunto, cada artista parece ter mais força.

-No confronto colectivo entre um, o outro e todos os outros, ninguém fica imune.

-Entre pares há artistas agregadores e catalizadores. São elementos importantes ou mesmo fundamentais e estruturantes nas dinâmicas colectivas.

-Não existe um sentimento de representatividade corporativa entre artistas plásticos. Não há um sentimento de classe.

-Não há sequer uma definição clara dos limites para uma eventual classe de artistas plásticos.

-É importante existir uma ordem de artistas plásticos e é impossível criar uma ordem para os artistas plásticos.

-Na escola é importante a dinâmica entre colegas, as experiências, os desejos, a vontade de fazer, mais do que o programa curricular.

-Na escola pode-se criar uma dinâmica de conquista (para conquistar aquilo que ela não oferece).

-Partilhar, procura, interesses semelhantes.

-Formação de grupos por partilhas sociais (mais do que por afinidades profissionais).

-Amigos com interesses comuns à procura das mesmas experiências.

-Desenvolvimento profissional/desenvolvimento emocional.

-A escola é importante pela possibilidade dos alunos se provocarem uns aos outros, se relacionarem.

- A escola enquadrada os alunos, coloca-os ao lado de outros com interesses semelhantes.
 - Afinidades e cumplicidades nas relações entre estudantes sem um programa definido. Um grupo de amigos com experiências individuais e conjuntas por fazer, por viver.
 - O anterior não seduzia, não apelava, não cumpria as expectativas.
 - Sem ferramentas e sem espaço para avançar. Necessidade de encontrar meios e criar possibilidades para mostrar o próprio trabalho sem depender de outros.
 - Num primeiro momento as estratégias são transversais.
 - Num primeiro momento há entusiasmo, ambição, generosidade.
 - No início o caminho é o mesmo, mais tarde o caminho bifurca-se.
 - Vontade de levar a escola para fora do edifício ou trazer para dentro da escola o exterior.
 - Abrir, mostrar, apresentar, afirmar dentro da escola.
 - Grupo, colectivo, exposições feitas por artistas para artistas
 - Não é possível definir a arte (a arte escapa-se à sua definição). As artes não são objectiváveis.
 - As artes plásticas não são avaliáveis numa escala de 0 a 20. Não são sequer classificáveis.
 - Num primeiro momento há um instinto gregário, de protecção (sozinhos, as partes são mais fracas/em grupo, a totalidade é mais forte).
- As aprendizagens escolares acabam por ser largamente complementadas pelo grupo de pessoas que as envolve. Há experiências e aprendizagens extremamente ricas que extravasaram a escola.
- As escolas treinam (ou correm o risco de treinar) os alunos para se virarmos para dentro, para marcarmos um território, para encontrarmos um canto. A escola cultiva (ou pode cultivar) a individualidade.
- As escolas tendem a formatar.
- Os artistas organizam-se informalmente, em estruturas flexíveis, mais ou menos efémeras e nem sempre totalmente consciente dessa dinâmica colectiva.
- Existe a esfera artística e existe a investigação em arte. São campos distintos e diferenciados.
- Investigação feita por um artista para a criação da obra de arte é diferente da investigação feita por outro agente (dentro ou fora da academia) para a reflexão, crítica, teoria e história da arte.
- A prática artística, ela própria, implica investigação. (...) Contudo, diferencio esta investigação na prática artística da investigação académica em arte.
- A investigação académica em prática artística (por exemplo, os doutoramentos em prática artística) não existe globalmente estruturada, solidificada e estabilizada.

-Na investigação académica em prática artística são os artistas que têm as ferramentas para avaliar.

-Hoje, é necessário e absolutamente imprescindível uma convergência de interesses profissionais entre os artistas plásticos.

-Há a necessidade de existir um sentido mínimo de comunidade. Há, tendencialmente, um sentimento de classe. Espontânea. Informal. Não há nada institucional ou ordenador que lhe defina contornos para além da inevitável conjuntura de interesses.

-Quando existe uma delimitação, uma fronteira, uma inclusão o artista imediatamente tenta escapaz. Salta para outro lado.

-Os artistas não gostam de corporações, associações, ordens, estatutos. Mediações burocráticas.

-Há uma competição muito grande entre artistas. Os artistas (alguns artistas, vários artistas, muitos artistas, todos os artistas) querem ser os melhores. E roubam para serem os melhores.

-O reconhecimento do artista enquanto tal pelos seus pares pode ter um inconveniente: a demasiada importância atribuída aos criadores em detrimento da respectiva obra. Hoje, aquilo que circula é o artista e não a sua obra e isto pode ser um problema.

-Mais importante do que recentrar a esfera artística em torno do artista é recentrar a esfera artística em torno do objecto artístico.

-Contudo, às vezes, várias vezes, os próprios artistas esquecem os seus pares...

-Em Portugal, e pela sua escala, há muitas invejas e muitas vaidades.

-Hoje, a construção dos métodos de legitimação vai no sentido de arredar o artista dessa responsabilidade. E o próprio artista também não parece querer ter essa responsabilidade.

-As ferramentas legitimadoras devem estar nas mãos dos criadores. De uma forma mais imediata, é a eles que isso diz mais directamente respeito.

-Os artistas portugueses parecem ter medo de falar sobre os seus colegas.

-Existem artistas com vozes deturpadoras. Existem artistas com vontade de amesquinhar aquilo que está à sua volta.

-Há relações tensas entre artistas são tensas pelo medo que uns têm a outros. Não há razões para existir medo entre artistas. O medo não permite a aproximação e a admiração entre pares.

-A feroz concorrência entre artistas não facilita (ou não permite) o reconhecimento entre pares.

-As relações entre pares podem passar por oportunismo, subserviência, conveniência. Noutros casos por respeito e admiração.

-Não há diferenças entre artistas e galeristas, comissários, críticos de arte, etc...

-A ideia de grupo é uma ideia inocente. O grupo desintegrar-se a partir do momento que um dos elementos se destaca.

-Há artistas que têm como melhor estratégia a tentativa de criação de um mito, de uma aura à sua volta. Aqui, partilhar é acabar com o mito criado.

-Há artistas que não conseguem (ou não querem) dominar a competitividade feroz existente à sua volta. Aqui, procuram um sucesso e uma fama, que, na realidade, não se sabe exactamente o que é.

-As diversas dinâmicas criadas entre cientistas são muito diferentes daquelas criadas entre artistas.

-Na arte não há a necessidade de enunciar leis que pretendem substituir outras leis, à imagem da ciência.

-Ao contrário daquilo que normalmente se passa com as ciências, nas artes plásticas um juízo seguro sobre o objecto não é feito no momento da sua concretização. O objecto é pensado retrospectivamente através do tempo.

-As exposições colectivas podem ser muito boas. Podem ser momentos de troca, partilha, diálogo, de posicionamento perante o outro artista, de crescimento. Mas podem também ser muito más. Há exposições colectivas em que os artistas não se falam. Outras em que os artistas nem se vêem.

O discurso do artista

Entendeu-se “o discurso do artista” como a construção logocêntrica, iminentemente assente na palavra escrita ou falada, iminentemente assente na linguagem verbal, assente no *logos*, outro que não o discurso estético, veiculado pela obra de arte.

Procurou-se um discurso outro que não aquele veiculado pela obra de arte. Procurou-se perceber se existe (ou não) um discurso reflexivo particular do conjunto dos artistas plásticos, distinto daquele que é o discurso de outros operadores da esfera artística.

E, a existir, pretendeu-se perceber quais as suas características, as suas especificidades, o que o individualiza, o que o torna singular, como é criado, como é veiculado e quais as suas consequências.

As entrevistas

A título demonstrativo, apresentam-se três perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

“Identificas qualquer coisa específica num texto escrito por um artista (...) Há qualquer coisa que caracteriza o texto de um artista?” (pergunta efectuada a A. Cepeda);

“O artista tem necessidade de recorrer à palavra escrita, falada, ou a qualquer outra estratégia para dizer algo que não cabe no objecto artístico?”

Ou: Parece-te que o artista se deve confinar a um discurso estético contido no objecto artístico?

Ou ainda: Tu procuras outros veículos para dizer qualquer coisa que não cabe no objecto artístico?” (pergunta efectuada a D. Blaufuks);

“É difícil pensar fora da construção franco-anglo-saxónica... Terá o artista ferramentas para pensar fora dessa construção? Através do próprio processo de construção nas artes plásticas, por vezes ele próprio difícil de explicar, será o artista capaz de avançar com propostas diferentes e significativas? E interessará ao artista pensar fora dessa construção?” (pergunta efectuada a A. Ferreira);

Elencam-se as varias respostas dos diferentes artistas que enformam o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se pretende construir:

Da entrevista a António Olaio, realizada em Coimbra, a 1 de Julho de 2010:

“Eu não faço questão de tentar ter um discurso diferente do discurso de um crítico de arte. E também não acho que o discurso do artista venha a substituir o discurso do crítico de arte. (...) [Eu] digo aquilo que tenho para dizer. Semelhante ou não, isso não me interessa.”

“[O crítico de arte e o artista têm] papéis diferentes e talvez [tenham] discursos diferentes.” (A. Olaio, 2010)

“Posso não conseguir mas, quando tento falar do meu trabalho, tento ser o mais articulado possível para que as coisas tenham nexos e façam sentido. Não me importo de tentar dissecar as coisas porque acho que as coisas não são dissecáveis e por isso não perdem encanto.”

“A arte é tão estimulante intelectualmente que a tentativa da sua análise ou da sua explicação não a esgota.”

“O que eu não gosto nada de fazer é alimentar a obscuridade sobre aquilo que eu faço para assim continuar a ser esteticamente interessante. Essa obscuridade sobre o próprio trabalho pode ser uma característica de um discurso mais próximo do artista.

Alguns artistas não contrariam um certo esbabacamento de mistério em relação à sua obra, como uma espécie de fetichismo sem justificação. A obra é fantástica porque é fantástica! E é fantástica porque nós nunca descobriremos porque é que é fantástica.”

“[Sobre a construção, por parte do artista, de um discurso específico para os outros operadores artísticos que não os seus pares:] [A construção desse discurso] pode ter a ver com alguma timidez, alguma demissão, ou para não terem que se chatear.”

“Eu conheço artistas que têm uma grande dificuldade em falar do seu próprio trabalho. Não por ser difícil falar do seu próprio trabalho, não por não pensarem sobre

o seu próprio trabalho, mas por terem um excesso de pudor. Preferem deixar para os outros, como que se de alguma forma tivessem vergonha de estar a glorificar o trabalho que fazem. Entendem o discurso reflexivo sobre o seu próprio trabalho como uma espécie de cunho de qualidade que preferem que sejam os outros a cunhar, quase que por uma questão de educação. Não sei se será sempre por isso... mas...”

“As entrevistas fantásticas que o P. Cabanne fez ao M. Duchamp foram uma decepção para o R. Lebel que as achou uma banalidade, que achou que o Duchamp não disse nada de especial. Desiludiu-o. Estava à espera de grandes coisas. Duchamp na sua aparente simplicidade, por vezes quase menorizando o seu próprio trabalho, acabou por deixar várias pistas, vários pequenos indícios interessantes. M. Duchamp era francês mas cultivava mais o 'understatement' que o 'overstatement'.”

“Enquanto artista tenho a possibilidade (e o gozo) para achar que todas as palavras são um equívoco. E encontro isso confirmado noutras opiniões. A linguagem é o veículo que temos à disposição para falarmos sobre arte. Mas apetece dizer que não é por aí que se fala sobre arte.”

“Apesar de sabermos que é com determinados discursos que transmitimos as nossas ideias, também sabemos que não se podem confundir os discursos com as ideias. E esse cepticismo alimenta a prática artista, tornando-a incessante porque nunca resolvida. Depois chamamos a isso experiência estética e pronto.” (António Olaio, 2010)

Da entrevista a Paulo Mendes, realizada no Porto, a 8 de Julho de 2010:

“Em Portugal, ‘a voz do artista’ não gosta muito de ser escutada.”

“As instâncias de legitimação estão muito hierarquizadas. E conhecemos os passos que têm que ser dados para justificar e legitimar um artista, um trabalho. Olhando para o modo como esse processo decorre em Portugal percebemos rapidamente que não é dada muita importância ao discurso dos artistas.”

“[Não se procura ouvir o que o artista tem a dizer]. O artista é geralmente secundarizado e não se dá muita importância aos seus textos. Também não há o hábito de os artistas escreverem sobre a sua própria actividade e trabalho. O processo cria-

tivo não é muito discutido com o artista, nem há o hábito de solicitar documentação sobre a elaboração do trabalho.

(...) [Na visita ao atelier do artista] procura-se um exotismo, uma alquimia perdida que não faz sentido nos dias de hoje. Essa é uma ideia do século XIX, essa é uma ideia romântica.”

“[Sobre a necessidade de um reposicionamento do artista na esfera das artes plásticas]: Parece-me que [essa tarefa cabe aos criadores]. Mas tirando raras exceções, esse discurso não é contrariado de forma determinada pelos artistas. Os próprios artistas deixam-se enleiar nas suas próprias contradições. Acredito que muitos dos artistas que contribuem para essa visão romântica não pretendem cultivar a ideia de um artista demiurgo. Muitas vezes os artistas deixam-se levar e embarcam, sem perceber, naquilo que os media e o senso comum pretendem construir.”

“Aquilo que caracteriza o artista plástico ou o criador de uma maneira geral, ou a pessoa ligada à cultura ou, ainda mais abrangente, o intelectual, cruza-se com a ideia da construção de um discurso crítico perante a realidade.”

“Não sou crítico, nem sou um teórico de arte. Não tenho um conhecimento especializado sobre filosofia ou estética.

Na minha perspectiva, os textos que eu devo escrever sobre os meus trabalhos, serão textos mais ‘impressionistas’. Esses textos serão um cruzamento da minha biografia com a acção directa que desenvolvo no contexto profissional em que trabalho e no contexto social que partilhamos.” (Paulo Mendes, 2010)

Da entrevista a André Cepeda, realizada no Porto, a 22 de Outubro de 2010:

“Um artista que escreve sobre outro artista, parece-me fantástico. (...) Vejo isso de uma forma construtiva. Outros artistas podem ver ao contrário, de uma forma muito destrutiva.”

“Eu acho que sim, acho que temos muito mais a dizer do que aquilo que dizemos. (...) Acho que o artista devia falar mais. (...) Mas também não temos muito espaço para o dizer, para publicar, para tornar público, a não ser através dos nossos trabalhos ou através de textos escritos.”

“O Nuno Ramalho escreveu um texto (muito bonito [e muito diferente]) sobre um trabalho da Carla Filipe (e) isso tem um peso enorme.”

“Não sei (...) de que forma é que a opinião de um artista relativamente a um seu colega (...) pode ser posta em prática (...) ou se pode materializar...”

“Não [encontro um fio condutor no discurso que o artista tem sobre outros artistas].”

“[O Artista não escreve da mesma forma que os outros ‘players’ (...) Há qualquer coisa que caracteriza o texto de um artista] porque entende a linguagem, porque está dentro das questões. Um comissário não é artista, não está dentro do processo criativo. (...) Se calhar esse comissário está a escrever para um outro colega seu. E um artista está a escrever para um artista.”

“[Há] pessoas que não sabem quem tu és e não se esforçam para saber. [Os seus] textos acabam por não dizer nada aos próprios artistas. (...) São zero. São vazios, não te identificas.”

“Quando me enviaste o convite para esta conversa, interessou-me o discurso do artista. É que de facto eu valorizo-o imenso. Leio e tento ler vários textos escritos por artistas, que muitas vezes me dizem mais do que textos escritos por outros agentes...”

“[O discurso dos críticos de arte escapa-me], então não escapa! Aquilo escapa-me em todos os sentidos, de todas as maneiras. Para além de não o perceber, não o sinto. E se eu não o sinto...” (André Cepeda, 2010)

Da entrevista a Miguel Palma, realizada em Lisboa, a 26 de Outubro de 2010:

“(...) Um olhar próximo ao do artista, quase disléxico, cruzando de alguma forma várias informações e construindo, com todos esses vectores e com todas essas perspectivas, uma imagem quase tridimensional.” (Miguel Palma, 2010)

Da entrevista a André Gonçalves, realizada em Lisboa, a 27 de Outubro de 2010:

“No objecto artístico o discurso é normalmente focado num ponto. Estas conversas são diferentes e muito enriquecedoras.”

“[O discurso do artista] é diferente. (...) Os artistas não se focam muito nas questões conceptuais da peça em si, mas mais na parte técnica. Aos artistas interessa mais a magia por trás da obra.”

“Discute-se mais o processo do que o objecto final.”

“(...) A maneira como se chega ao objecto artístico [pode ser um traço transversal às conversas de artistas]. Ainda assim, os artistas reconhecem exactamente que conceitos estão a ser trabalhados, percebem exactamente o que os outros artistas estão a dizer.”

“Os artistas (...) são observadores da sociedade contemporânea [e têm] o papel de fazer o resumo crítico.”

“[Os artistas entendem-se entre si (...) e vêm-se reflectidos nas preocupações dos outros artistas. Muitas vezes encontram nos outros artistas respostas (ou novas perguntas) para as suas preocupações.”

“[Sobre a utilização do texto escrito] A expressão, seja ela qual for, baseia-se num processo cerebral de tradução entre o pensamento e essa comunicação. Esse processo está mais desenvolvido ou é mais simples para umas pessoas do que para outras, para quem é esse processo é mais complexo. No meu caso, é sempre uma parte que me custa bastante.”

No início custava-me imenso até que consegui chegar a um método que me agrada. Acho sempre que é a peça que diz tudo e a sinopse é apenas um enquadramento, é o “framework” onde a peça funciona. Não quero explicar a peça. Posso explicar a parte técnica, ou seja, como é que a peça opera e não tanto o que a peça diz. O título e a sinopse são pistas e gosto de deixar ao espectador a tarefa de perceber quais as relações entre a sinopse, o título e a obra.”

“O título [da obra] é sempre bastante trabalhado. (...) O título firma um contexto para o objecto artístico. E o objecto artístico tem que ser pensado à luz desse título. Como o nosso próprio nome que, por um lado, não diz nada sobre nós próprios mas nós também somos o nosso nome.”

“Os objectos artísticos são algo muito concreto no percurso do artista. E os títulos das exposições (já dei títulos a exposições que pouco ou nada têm a ver com os objectos expostos) acabam por ser o “framework”, novamente, neste caso mais relacionado com o artista do que dos objectos artísticos. (...) Acabam por ser as preocupações gerais que aparecem nos títulos das exposições.” (André Gonçalves, 2010)

Da entrevista a Mafalda Santos, realizada no Porto, a 29 de Outubro de 2010:

“Creio que a voz do artista é considerada. Por vezes, não de uma forma directa, mas o apoio mútuo, a presença, a convocação, o diálogo entre colegas permite aos artistas conquistarem o seu lugar.”

“O diálogo que se estabelece com um galerista é bastante distinto daquele que se estabelece com outro artista.”

“Parece-me que os artistas sentem essa pressão. Sentem a necessidade de apresentar um discurso sólido, fundamentado que não corra o risco de ser mal interpretado e que ao mesmo tempo o credibilize e legitime o seu trabalho.”

“Cabe ao artista desenvolver o seu próprio discurso, que não é feito apenas verbalmente... Não acho que seja por falta de trabalho que se “encoste” ao discurso dos outros. Um texto crítico estrutura-se de forma diferente, pode tomar a obra como ponto de partida para muitas outras reflexões de ordem conceptual e filosófica, que em nada reduzem o papel ou o discurso do artista, apenas o ampliam.”

“Há artistas que escrevem muito e que exploram diferentes meios de veicular o seu discurso, através de publicações e mesmo blogues na internet.”

“Existem documentos de carácter processual que ficam por apresentar [e] que podem acrescentar muito aos trabalhos.

Sinto alguma necessidade de apresentar os vários materiais de apoio, as coisas que, no fundo, estão na base das minhas obras. Gostava de os organizar no formato de livro de artista... Ou estante de artista, não sei...”

“[Sobre o discurso do artista como ferramenta para expandir o objecto artístico] Sim, claro. (...) Reforça a riqueza da obra [contudo] não me parece que seja muito veiculado... (...) Acredito que por vezes o artista não o apresenta por sentir que, em vez de expandir, pode estar a reduzir. [Não o apresenta talvez com] medo de circunscrever a obra a essa sua interpretação (que ainda por cima é algo em constante mutação), não permitindo que o seu trabalho seja analisado de outras formas, de formas diversas...”

“Na realidade, o artista não tem muito a prática do uso da palavra e do texto. (...) A escrita é para mim uma coisa dolorosa. (...) Pode ser essa a razão que me leva a não fazer tanto esse exercício. É-me bastante... nem diria difícil... É doloroso. (...) É quase traumático...”

“Sofremos de excessiva formalidade. Queremos as coisas fechadas, completas, o que nos pode levar a bloqueios difíceis de ultrapassar. (...) Parecem existir pudores em falar sobre o próprio trabalho, em ser afirmativo.

Nos americanos parece não haver pudores. Falam abertamente do que fazem e do que pensam. Materializam os seus projectos de forma natural. Desbloqueiam e acabam por dar mais passos, acabam por ir mais longe.

(...) Acho que [somos muito burocráticos]. Formais mesmo.”

“Não me parece possível [definir o discurso de artista].

“[O artista parece expor-se a ele próprio] e as suas próprias motivações...”

“[Sobre incoerência, incongruência, contradição, etc... como virtude] Acho que sim. E ouvir vozes discordantes (ou dissonantes) é importante...” (Mafalda Santos, 2010)

Da entrevista a Carla Cruz, realizada no Porto, a 4 de Novembro de 2010:

“Sim, claro que sim. O artista tem um discurso próprio.

Há situações diferentes: o discurso do artista em relação à sua própria obra e o discurso do artista em relação a um contexto artístico mais abstracto.”

“[Sobre a criação de um discurso próprio] Sim, absolutamente. E ainda hoje podemos constatar que os textos críticos que os artistas produzem para as suas pró-

prias exposições individuais (ou quando convidam outros artistas para reflectirem sobre as suas obras) são muito diferentes daquilo que é o texto da maioria da crítica de arte em Portugal, que, de resto, é muito pouca.

E julgo que uma das razões porque havia pouca crítica de arte é porque haviam poucas plataformas, poucos veículos para a publicação de reflexão artística. Contudo não víamos jovens comissários artísticos ou jovens críticos de arte a lutarem por esse espaço...”

“Em Portugal há/houve um deficit na crítica de arte, na curadoria, na história de arte, enquanto que a prática artística se desenvolveu de forma muito rápida. Os artistas estavam anos luz à frente daquilo que se escrevia e daquilo que se propunha enquanto prática de curadoria, em Portugal. Por isso mesmo, viram-se obrigados, eles próprios, a preencher essa lacuna e a representar todos os papéis...”

“Sim, sem dúvida [há preocupações semelhantes, pontos de contacto entre os artistas]. (...) Há uma ideia preconcebida de que o artista é muito individualista...”

“Para mim foi sempre muito perigoso falar sobre o meu trabalho... Nas entrevistas que dei, encontrei muito poucos jornalistas que fossem realmente um desafio.”

“Um dos problemas é que as questões que nos colocam são, por vezes, demasiado superficiais. Podemos, assim, cair na ratoeira de, também nós, termos um discurso superficial, por vezes até tentando explicar a obra, que é um erro. O artista tem uma relação emotiva com o seu trabalho que, felizmente, não é necessariamente igual à relação que o público estabelece. O público pode receber, pensar, interpretar, experimentar ou experienciar a obra de múltiplas formas. A obra é sempre muito, muito mais do que aquilo que o próprio artista, como produtor, à partida lê. Se o artista apresenta a sua leitura da obra, ela torna-se, posteriormente, praticamente obrigatória e prescritiva por ter vindo do seu autor. E por vezes o artista não sabe assim tanto sobre a sua própria obra quanto julga saber.”

“Por vezes os textos que os artistas propõem e que acompanham as suas obras, na realidade, fazem parte da obra

(...) Por vezes o texto não está fora da obra, é parte constituinte da obra. Muitas vezes o texto é obra e os artistas esquecem-se disso.”

"Sem dúvida, considero a exposição "All My Independent Women", que eu organizo há 5 anos, como obra artística. Faz parte do meu conjunto de preocupações.

(...) Parece-me que se convencionou que a exposição tem que ter um texto (e eu tenho uma relação muito problemática com o texto). E antes que alguém escrevesse à posteriori e superficialmente sobre as obras apresentadas, nós escrevíamos esses textos para as nossas exposições."

"[Sobre o uso da palavra e do texto por parte do artista] A maioria dos textos são, eles próprios, claramente ambíguos. E tem também a ver com a recepção da obra de arte (particularmente na arte contemporânea). Parece existir o medo de ficar a sós com a arte contemporânea, de que o nosso entendimento, seja ele qual for, não seja considerado suficiente para receber a obra de arte contemporânea.

O texto pode responder às questões: quem é o autor, qual é o seu género, que idade tem, de onde vem, quais as suas preocupações, porquê a obra...

O texto pode ter um papel de mediador importante. Pode ser um elemento absolutamente presente e dominante na arte contemporânea mas não quer dizer que seja fundamental em toda a obra." (Carla Cruz, 2010)

Da entrevista a Marta de Menezes, realizada em Lisboa, a 9 de Novembro de 2010:

"As conversa que se tem com [os artistas ou com os cientistas] são completamente diferentes. (...) Sentia muito a necessidade [de conversar com artistas]"

"Cada vez mais acho que o artistas precisam de partilhar as suas ideias e a sua prática artística, ou a forma como aborda os seus projectos... Parece-me que é absolutamente imprescindível."

"Hoje em dia, o artista pode também ser um teórico..."

"De 1999 até 2002/2003 vivi em Inglaterra. E nunca senti qualquer tipo de preconceito em relação à palavra escrita ou oral, quer minha, quer de qualquer outro artista. Na 'escola' anglo-saxónica tens que ser o mais claro possível. Nas artes como em qualquer outra área. Mas, de facto, antes de ter contacto com essa cultura anglo-saxónica, baseava-me naquilo que outros diziam para escrever os meus textos..."

Em Inglaterra, passei dois períodos a estudar metodologias... e houve, efectivamente, uma grande transformação. Passei a ser o mais clara possível, com frases

curtas e simples, directas ao assunto. Algumas referências a algumas ideias mas sem utilizar citações.

(...) Esta abordagem fez com que eu começasse a gostar da ideia de escrever. E mudou completamente a minha estrutura mental.”

“Somos muito complexados. (...)

Acho que é mesmo essa a nossa dificuldade. E se continuarmos com esta metodologia de pensamento, não conseguimos produzir novos conteúdos.

É importante percebermos como outros organizam as suas ideias para encontrarmos a nossa forma de estruturar o pensamento. Isto é fundamental para qualquer artista.”

“[Sobre a existência de uma dinâmica reflexiva por parte dos artistas plásticos] Efectivamente não conheço muitos [artistas] que explorem novos meios de expressão ou que explorem novas metodologias de acção, que não reflectam [sobre elas]. Aliás, colocar em questão é já em si mesmo uma forma de reflexão.

Mas também conheço bons artistas, muito bem sucedidos, que não reflectem particularmente sobre o seu trabalho.”

“E tenho várias fontes de textos de artistas estrangeiros publicados nos seus ‘web sites’ e não conheço muitos ‘web sites’ de artistas portugueses.

(...) Não é fácil encontrar livros ou artigos escrito por artistas portugueses especificamente sobre criação artística.

(...) Leio a “Arte Capital” ‘on-line’. Alguns dos textos apresentados são escritos por artistas. Por exemplo, a artista Aida Castro quando escreve na “Arte Capital” sobre exposições ou sobre outros acontecimentos relacionados com arte contemporânea normalmente não os publica na qualidade de artista.”

“Sinto necessidade de outros discursos.”

“(...) Fui obrigada a desenvolver um discurso que explica o conteúdo científico considerado relevante para aquela obra de arte .

Também desenvolvi um outro discurso, um discurso científico, onde procurei explicar todo o processo artístico no sentido de justificar os meus trabalhos como objectos artísticos.

Eu própria tive que legitimar o meu trabalho enquanto obra de arte. Tive que justificar quer o meu discurso artístico quer o meu discurso científico.”

“(...) Na realidade coleí-me ao discurso científico para justificar o discurso artístico. É fácil chegar à conclusão de que o que eu faço não é ciência. Aquilo que faço não pode ser tido como ciência. Tem que ser outra coisa.”

“(...) Os críticos de arte sentem-se intimidados por não conhecerem o médium. E, eventualmente, falta-lhes algo para discursarem sobre o conteúdo. [Ultrapassar o meio para tratar do objecto] é muito útil.

Os próprios críticos de arte não sabem muito bem como criticar uma peça de arte e ciência, porque eles próprios não a tomam como um objecto artístico normal. Eles próprios têm dificuldade em reconhecer esse objecto como um objecto artístico.

E isso não se passa apenas em Portugal. (...) Os críticos de arte não sabem discursar sobre, sobretudo o novo media biológico (o novo media vivo). Sabem discursar sobre o novo media tecnológico (a máquina digital).”

“Parece-me que o discurso crítico tem tendência para ser aquilo que me ensinaram a não fazer. Tem a tendência para ser muito hermético, pouco claro, em espiral...” (Marta de Menezes, 2010)

Da entrevista a João Tabarra , realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“[Sobre a possibilidade de um artista a legitimar o conhecimento criado por outro artista] Não tenho dúvida que essa dinâmica é interessante mas... os canais existentes estão ocupados pelos comissários.”

“(...) Existe um controlo sobre o artista por aqueles que controlam os espaços expositivos. (...) O artista praticamente perdeu a possibilidade de se fazer ouvir. (...) Esse é o problema: os artistas não são ouvidos. (...) [O artista] perdeu a voz.”

“Por vezes encontra-se esse discurso [assente na palavra], mas em Portugal não é frequente nem me parece que seja procurado. Pessoalmente, interessa-me porque alarga a rede de conhecimentos no sentido de tentar perceber se existe alguma coisa que extravasa o objecto, para lá da sua exposição.

Em França, Espanha ou no Japão essa procura parece-me ser maior e essas situações acontecem com muita frequência. De facto, geram-se discussões interessantes sobre as nossas motivações, as nossas investigações, as nossas redes... Dis-

cussões que podem funcionar como contrapontos, apresentando outras perspectivas.”

“Não quero fechar o objecto artístico mas também não abduco de avançar com algumas pistas para a sua interpretação...”

(...) Quando a exposição não tem um texto crítico na folha de sala, sou eu quem lá coloca uma frase que funcione como pista. Sinto necessidade de abrir a tal porta de entrada...”

“A apropriação e utilização [por parte do artista plástico do tipo de discursos utilizados pelos galerista, historiadores, críticos de arte, etc...] relaciona-se com processos de legitimação. Por parte de alguns artistas existe o receio que a exposição do seu trabalho não baste e sentem necessidade de apresentar um discurso dentro dos cânones oficialmente aceites da teoria ou da crítica de arte na tentativa de o legitimarem, o que nem sempre me parece necessário. Os objectos artísticos podem falar por si.

Mas também conheço alguns (poucos, raros) artistas que têm um discurso teórico bem estruturado e que o utilizam na própria construção e sustentação do seu trabalho.”

“Em alguns casos os artistas apresentam o seu discurso, diferente daquele apresentado por outros ‘players’, mas na maioria dos casos esse discurso é escondido (ou não existe de todo). E é o mercado artístico que, por necessidade, cria uma grande pressão para que seja anexado ao trabalho um discurso teórico, de preferência realizado por um autor, ele próprio, legitimado internacionalmente, para assim sustentar a obra como objecto transaccionável.”

“Quando outros [agentes] apresentam textos sobre o meu trabalho trazem-me novas perspectivas, novas possibilidades de entendimento, novas dúvidas, outros confrontos bastante interessantes. [Contudo] muitas vezes esses outros discursos são viciados à partida. Partem com um percurso delineado e com um destino marcado. Isso torna-os pouco interessantes.”

“Parece-me que sim. Acho importante [ouvir e valorizar aquilo que o artista tem para dizer sobre o seu trabalho].”

“Quer o discurso do artista quer o silêncio do artista são muito importantes... Por vezes, o seu silêncio diz mais sobre o seu trabalho do que um texto reflexivo, quando este provêm de uma mera encomenda.”

“E é importante dizer que me parece haver alguma rejeição, alguma dificuldade em aceitar que o artista é uma pessoa que tem o seu próprio pensamento e as suas próprias dúvidas...” (João Tabarra, 2010)

Da entrevista a Francisco Queirós, realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“[Sobre a própria conversa] Pode parecer que estamos a falar de algo muito estranho, mas estas conversas são muito importantes.”

“[Sobre a necessidade de dizer fora do objecto artístico] Sim, existe uma ligação da obra com o título e com o texto. Numa exposição individual, por exemplo, as obras, os seus títulos e o título da exposição fazem parte de uma só coisa, uniforme e com um sentido de conjunto.”

“Não [escrevo sobre o meu trabalho], e não me interessa [escrever]. E se concretizo a obra para quê escrever sobre ela?

(...) No meu caso não é nada importante. Corro o risco de dizer tudo menos aquilo que pretendo. Parece-me melhor não dizer nada. Estar calado.”

“O discurso do artista sobre a sua obra não deve passar pela apresentação de um discurso crítico. Mas porque o artista foi o criador do seu trabalho, o seu discurso pode passar pelas questões processuais, ou pelos temas que aborda e pela forma como aborda esses temas.”

“[Sobre a necessidade de um outro discurso para além da obra] Não [é necessário]. Mas ajuda... O discurso do artista e a sua obra são exactamente a mesma coisa. O discurso é uma sinopse da obra. Sem teorias.”

“Muitas vezes espera-se do artista um discurso [estruturado e coerente] superior à obra... (...) Não tem que ser assim, nem deve ser assim [porque esse é o discurso do crítico de arte]. O discurso do artista é a obra, a obra no seu conjunto.

“[Entre pares há] um discurso descomprometido e verdadeiro. [Perante os outros ‘players’ da esfera artística o discurso altera-se] porque me parece que os outros estão à espera de uma outra coisa. Têm outras expectativas diferentes daquelas que um outro artista tem.”

“Existe um ‘blog’, ‘O Infinito ao Espelho’, que apresenta textos de artistas sobre as exposições de outros artistas. As análises lá feitas são superiores a qualquer análise impressa em revistas portuguesas.” (Francisco Queirós, 2010)

Da entrevista a Carla Filipe, realizada no Porto, a 19 de Novembro de 2010:

“[Sobre a possibilidade de dizer fora do objecto artístico] Eu prefiro a obra de arte como veículo.”

“Eu não tenho jeito para a oralidade. Nem sei se gostava de ter. Quando se domina o discurso oral, quando se domina a palavra, adquire-se uma forma de poder mais academizada, mais estereotipada, mais nivelada. Na Goldsmiths, todos estudam os mesmos autores (Jacques Rancière, Jacques Derrida, etc...), todos aprendem uma mesma oralidade. O que também é bom, até para esconder fraquezas ou incertezas. Mas para mim é demasiado profissional. Torna-se desinteressante.”

“(...) discursar é um exercício assim como aprender a conduzir. Aprendes como se faz e vais por aí...”

“Não me sinto confortável quando tenho que falar em público. Contudo, cada vez mais se procura um discurso do artista igual ao discurso dos outros operadores da esfera artística.”

“Existe [esse discurso de artista], mas os artistas têm medo de o expressar. (...).”

“O discurso dos artistas é o meu preferido.”

“O curador ou o crítico de arte partem das obras de arte para, através do texto escrito, construírem o seu discurso.”

O artista faz as obras de arte. E às vezes parece que esse trabalho não é suficientemente capaz de comunicar. Esperam que seja o artista a substituir o discurso estético contido na obra de arte por um discurso oral ou escrito. E quando o artista não corresponde à grelha estereotipada, considera-se que o artista não sabe. É um artista inculto.

Também me parece que o discurso dos curadores assenta num conjunto de conceitos complexos para dizer coisas muito simples. E inventam conceitos como por exemplo “A Prega de Deleuze”. Há pouco tempo conheci a teoria do rabo do gato. Este tipo de trabalho crítico é interessante para os próprios curadores, mas são os trabalhos e as exposições dos artistas que activam esses mecanismos de pensamento crítico. Não me parece que tenha que ser o artista, também ele, posteriormente, a tentar criar um discurso sobre as suas obras.

Por vezes parece que convidam os artistas para ilustrar as suas teorias. Por vezes parece-me que a arte funciona como decoração do discurso crítico... Porque é necessário, porque é a grelha, porque é assim...”

“[Sobre o receio do artista plástico tornar público seu discurso] Sim. Andamos com a grande invasão da estética. Eu leio por alto os autores que a crítica consome. Tenho que optar entre a filosofia e a prática artística. A estética é um discurso fechado sobre si.”

“[Os textos da crítica de arte] passam por um exercício. (...) A obra funciona como motor para um outro discurso. (...) E isso parece-me interessante.

(...) Gosto que escrevam sobre a minha obra para perceber até onde o meu trabalho leva a crítica de arte. Por vezes o desvio leva-a a outras ideias que eu à partida não estaria à espera. E isso é interessante.”

“Fico contente quando percebo que há artistas que ainda tentam criar um discurso próprio de artista.”

“O João Marçal é artista plástico e escreve muito bem. Quer do ponto de vista crítico quer do ponto de vista artístico, os seus textos são muito interessantes.”

“Os artistas que se fixam na teoria acabam por ter um trabalho pouco espontâneo. Fascinados pela teoria, acabam por utilizar o seu trabalho para a ilustrar. (...) [Eu] valorizo mais a experiência e o processo de trabalho.” (Carla Filipe, 2010)

Da entrevista a Daniel Blaufuks, realizada em Lisboa, a 8 de Fevereiro de 2011:

“O artista pode dizer fora do campo do objecto artístico.”

“Em alguns casos parece-me que há artistas que efectivamente acrescentam algo ao seu trabalho falando sobre ele. Há artistas que têm o dom da palavra da mesma forma que há críticos de arte que não deviam abrir a boca.”

“Há artistas que nem sequer deviam abrir a boca porque não sabem falar sobre o seu trabalho. E é um problema quando o artista tenta justificar um trabalho do qual ele próprio não está seguro. Isso é, de facto, muito perigoso.

Não me importo que um artista me diga que não está suficientemente seguro daquilo que está a fazer. E também não me importo que um artista me diga que pintou um quadro pelo prazer de o pintar. Isso chega-me.

(...)

Outro caso diferente, que me parece mais grave, é quando os artistas apresentam um trabalho aparentemente conceptual sem saberem falar sobre ele. Se o trabalho é conceptual, parto do princípio que existe um conceito que só o artista o pode saber. Deve haver um ponto de partida apresentado pelo artista.

Posteriormente, eu, o curador, o crítico de arte, etc... podemos descodificá-lo... mas há uma origem que eu gostaria que o artista soubesse expressar. Tenho essa expectativa e preocupa-me quando os artistas não correspondem.

O crítico vê a obra de fora e, por isso mesmo, pode acrescentar uma outra leitura, uma leitura própria, o que é óptimo.

O artista faz a obra ‘por dentro’. Ninguém pode substituir a leitura dos artistas quando eles próprios sabem o que dizer sobre as suas obras. Esse discurso acrescenta imenso e completa a obra.” (Daniel Blaufuks, 2011)

Da entrevista a Gerardo Burmester, realizada em Castelo da Maia, a 18 de Fevereiro de 2011:

“O manifesto é um grito. E é datado. Fez sentido dar esse grito no séc. XIX. (...) Hoje o grito é abafado. Esse grito é filtrado e acaba como um sussurro.”

“Há artistas que realmente têm necessidade de teorizar o seu trabalho.

(...) Nos finais dos anos 60, a arte conceptual, as manifestações políticas, as grandes mudanças sociológicas, o pós Paris, o pós revolução do Maio 68, existiu a necessidade de manifestações fora do contexto da obra de arte tradicional, fora do

quadro ou fora da escultura. Agora, aparentemente, alguns artistas voltam a olhar para trás, voltam a olhar para a desmaterialização do objecto artístico. Nesse sentido, e sem generalizar, há alguns artistas que sentem necessidade de, eles próprios, reflectir sobre a sua obra.”

“Eu não preciso de reflexão escrita [própria] sobre a obra. Até porque não me sinto à vontade com o texto e sou muito auto-crítico com aquilo que escrevo.”

[Sobre os títulos das obras “Maria Maria” ou “Coração”] Nem mais, [usei o título como um espaço para acrescentar um outro discurso].

“[Sobre a possibilidade da existência de um discurso particular do artista plástico] “O discurso depende da pessoa e não do artista. (...) Não depende do seu papel, depende daquilo que tem para dar.”

“[Ainda sobre a possibilidade da existência de um discurso particular do artista plástico] (...) Há artistas que têm muita dificuldade para se expressarem. Outros, pelo contrário, fazem-no com toda a naturalidade. Depois, nos dias de hoje, o ‘mainstream’ (englobando todos os operadores) tende a uniformizar todos os discursos. É o preço da contemporaneidade. E quer sejam comissários, críticos de arte ou artistas, a grande maioria não acrescenta nada de novo. Existem, contudo, excepções.”

“[E ainda sobre a possibilidade da existência de um discurso particular do artista plástico] (...) Depende de artista para artista. Nem todos os artistas têm algo a dizer fora do objecto artístico. Mas acredito que os artistas têm uma maneira própria de olhar a obra de arte. Interessam-se por outras coisas que o historiador de arte ou o galerista podem não valorizar. Há especificidades próprias de um discurso feito por um artista mas não consigo dizer que isso produza um outro discurso completamente diferente, um discurso próprio do artista. Não me parece que exista um discurso intrinsecamente do artista.”

“Eu não gosto particularmente dos discursos críticos mas por vezes encontro nesses textos uma ideia (ou até mesmo uma só palavra) que me dá pistas que apontam para sentidos que eu não tinha equacionado no meu processo criativo.”

“O discurso do artista é um outro discurso.”

“Há pouco tempo fui entrevistado por alguém sem um percurso dentro da área artística. E por isso apareceu sem lugares comuns e com um conjunto de questões aparentemente ingénuas e ainda assim interessantes, ou interessantes por isso mesmo. Percebi que somos nós, envolvidos na esfera da criação artística, que temos um conjunto de vícios dos quais dificilmente nos separamos. (...) Pareceu-me que o conjunto de questões levantadas tinham cabimento precisamente por virem de fora.

(...) Foi essa outra pessoa, exterior ao mundo da arte, quem desformatou o discurso, quem saiu fora daquilo que é recorrente. Nós, envolvidos na esfera artística, temos muitas dificuldades em sair fora, temos muitas dificuldades em desformatar.”
(Gerardo Burmester, 2011)

Da entrevista a Joana Vasconcelos, realizada em Lisboa, a 21 de Fevereiro de 2011:

“[Sobre a possibilidade da existência de um discurso particular do artista plástico diferente dos discursos dos outros agentes da esfera artística] Não. Não existe esse outro discurso. O discurso do artista é a sua obra. O problema existe quando se pede ao artista para ser, também ele, crítico de arte, que não o é. (...) A obra existe para se explicar a si própria. Ela é a sua própria explicação.

“Um discurso pressupõe uma organização de ideias preparada e desenvolvida para comunicar algo. E isso não existe nos artistas. Aquilo que os artistas dizem é um conjunto de coisas intuitivas.

Por outro lado, existe a obra de arte. Essa sim, contém um discurso que deve ser analisado e traduzido pelos críticos de arte.” (Joana Vasconcelos, 2011)

Da entrevista a Pedro Proença, realizada em Lisboa, a 22 de Fevereiro de 2011:

“(...) Já em 1978 criava manifestos. (...) Os manifestos são para mim um tema central. Já escrevi centenas de manifestos e parece-me que os escrevo quer por situações de crise quer por uma urgência de resolver a vida (estamos sempre a tentar resolver a vida).”

“Há artistas que não se interessam pelo domínio da palavra. Não tem que ser obrigatório. Por vezes a arte passa também pela mudez.

Outros, por exemplo o Pedro Cabrita Reis escreve pouco mas tem várias entrevistas publicadas. E nas suas entrevistas denota-se um pastiche involuntário de um estilo literário que associo ao Herberto Helder. E a obra de arte pode também

passar pela forma como o artista dá as entrevistas. E elas próprias podem ser mais importantes que a própria obra.

Eu não sou muito Duchampiano no sentido de me tornar um fetichista do objeto. Mas a verdade é que há uma interação grande entre as formas verbais e as formas visuais.

Em Portugal, principalmente na geração anterior à minha, há uma interação entre o literário (e não tanto o filosófico) e o visual: o Orpheu, o KWY, os surrealistas (o Mário de Cesariny é pintor ou escritor?). Parece-me que há aqui um filão relevante e julgo que faz sentido falar de um lado teórico-literário (mais do que especificamente teórico) vinculado a uma série numerosa de artistas plásticos portugueses.”

“A maior parte das vezes os artistas têm um discurso ridículo. É muito difícil o discurso do artista ter a consistência de alguém que tenha na sua base de formação o estudo da filosofia.”

“O discurso do artista é muito particular e tem a ver com a forma quase infantil com que nós nos familiarizamos com as palavras escritas ou não escritas e como nós conseguimos ou não aprender com elas.

A forma como nós nos relacionamos com as palavras determina a forma como posteriormente as usamos para construir um discurso. O discurso dos artistas, mais ou menos poético, mais ou menos burocrático, mais ou menos parecido com crítica de arte, é o que sai. E o que sai pode ser extremamente interessante e estimulante. A partir do momento que é estimulante para o artista ou para os seus colegas ganha importância e utilidade como forma de re-equacionar as próprias obras.”

“O discurso da crítica de arte (ou dos especialistas) sempre foi mais legitimador. E embora já tenham escrito sobre mim pessoas importantes no mundo da arte (até a pedido das próprias) eu prefiro o discurso do artista. Por mais incipiente, por mais enganador, por mais fraco que ele seja, acho mais natural o artista mostrar o seu discurso com as suas vulnerabilidades. E essa sempre foi a minha prática.”

“Existe alguma timidez inerente à exposição pública quer do nosso trabalho, quer do nosso discurso (...) [e negar ou esconder esse discurso] também é muito Português. É necessário fazer e arriscar mesmo que os resultados sejam desastrosos.”

“No meu livro “A Arte ao Microscópio” (Fenda, 2000), assim como noutros textos, tento analisar de uma forma sistemática (embora alegórica e desconcertante) o

artista, a obra, o prestígio, a posteridade, etc... relacionando todos esses temas entre si.

É para mim importante criar ficções para repensar determinados temas. Escrevo, e rescrevo. Frequentemente canibalizo diversas teorias, assim como sugestões de amigos, que provocam uma revisão crítica, e muito acrescento sobre o trabalho já feito. Por vezes, em momentos de crise, releio coisas já escritas e encontro uma adequação que não me lembro de ter procurado. Essa re-leitura, à luz de um desfaseamento temporal, permite outras interpretações que torna os diversos momentos muito mais claros e pode abrir portas para outras abordagens.” (Pedro Proença, 2011)

Da entrevista a Cristina Mateus, realizada no Porto, a 3 de Março de 2011:

“Os artistas não falam a mesma linguagem dos galeristas.

(...) Sinto-me bem quando as conversas decorrem entre artistas. Com um crítico à frente as coisas são diferentes.”

“[Sobre a existência de um discurso particular do artista, diferente dos outros operadores da esfera artística] Acho que sim. (...) Eu tenho essa experiência. (...) Não sei se podemos chamar discurso, mas há qualquer coisas particular...”

“(...) O discurso crítico sobre o meu próprio trabalho escapa-me [e] a construção do meu discurso não coincide com a construção do discurso da crítica de arte.”

“Tenho [um discurso]. Talvez esse tal discurso do artista (...) [um discurso] desfasado... Caracterizo o meu discurso por essa ideia de desfaseamento, ou seja, acho sempre que aquilo que eu posso dizer sobre o meu trabalho, e quando o faço, é sempre falhado. Nunca digo aquilo que gostaria de dizer.

Muito raramente consigo verbalizar uma espécie de consciência de qualquer coisa que está a acontecer.”

“(...) falta de distanciamento para com a sua própria obra é outra das características do discurso de artista (...)”

“Não sei explicar isto muito bem mas, se por um lado me parece desfasado, porque nunca digo aquilo que quero dizer, por outro lado é também uma espécie de... resistência a ‘ser’. E é por isso é que me interessa um discurso do nada, um discurso do vazio. De resto, coincide com a própria experiência do trabalho...”

(...) Encontrei uma personagem que pode explicar o discurso de que falo. Bartleby (de “Bartleby, o Escrivão”, Herman Melville, 1853). Talvez ele tenha o discurso do artista.” (Cristina Mateus, 2011)

Da entrevista a Pedro Calapez, realizada em Lisboa, a 9 de Março de 2011:

“Num texto, por vezes, consigo organizar melhor as ideias.

Tenho uma produção regular de textos que antecipam ou que sucedem algumas situações de trabalho no atelier. Surgem sem intenção de se constituírem como uma produção filosófica e sem expressa intenção de serem publicados. São reflexões muito imediatas sobre o acto de fazer, sobre o olhar, sobre situações que estão, invariavelmente e ao longo do tempo, presentes no meu trabalho. E são essas preocupações que por vezes não são explicitadas pelos críticos de arte... Pequenas vivências, coisas particulares, mínimas...”

“Eu procuro muito os livros com escritos de artistas. (...) Interessam-me pelas questões que têm a ver com a prática artística.”

“Entre os artistas existem um determinado tipo de conversas que poderão surgir de uma forma natural, não forçada, não deliberada. Com os artistas um contributo forçado, disciplinado, não resulta.”

“O discurso nunca pode acontecer antes da prática. O discurso do artista existe porque existe o trabalho do artista. Ele é importante mas não pode existir em si, exterior à prática. É a própria prática artística que promove esse discurso. Também por isso é que ele é tão idiossincrático.”

“Por ideia do editor, este meu livro “Pedro Calapez – Textos” (2002) deliberadamente não se incluíram imagens. Eu achei muito bem deslocar o discurso. Nesse sentido, criei uma secção no livro intitulada “Pensar o fazer”, incluindo textos escritos por mim de 1975 a 2002, textos maioritariamente dirigidos aos procedimentos ou questões processuais.”

“O discurso do artista tende a ser um discurso poético. (...) Deve ser estabelecido um paralelo entre o discurso do artista e o texto poético ou o texto neo-poético. (...) Posso ir buscar a esses textos indeterminações, indefinições, discursos ambíguos, com múltiplos sentidos. São os discursos que interessam ao artista.”

“[Sobre a possibilidade do artista plástico esconder um discurso próprio, por considerar que esse discurso não é procurado ou por considerar que esse discurso é rejeitado pelos outros] De facto acredito que isso aconteça. Eu próprio tive que aprender a falar sobre os meus trabalhos porque as pessoas solicitam-me vários discursos sobre as minhas obras.”

“Normalmente leio o que outros escrevem sobre mim. E normalmente acabo com uma sensação de que... falta qualquer coisa...”

“Um texto/entrevista feito com o Delfim Sardo para a exposição no Museu do Chiado “Memória Involuntária” (1996) resultou muito bem. Tivemos várias sessões de conversa e essas sessões foram apurando os temas tratados. A transcrição que ele fez reflecte isso mesmo e isso é bom.”

“Para a exposição que fiz com o Ignacio Tovar, “Madre Agua” (2002), foi construído um texto assente num diálogo entre o curador, eu e o Ignacio. Durante 1 ano encontrámo-nos de 2 em 2 meses, ora em Sevilha ora em Lisboa, para um almoço em conjunto. Depois do almoço falávamos os 3 durante uma hora. Essas conversas foram todas gravadas e o Mariano Navarro transcreveu-as. O texto da exposição consiste nessa transcrição, acrescida de um texto individual de cada um dos autores (também gosto bastante do texto que apresentei). Disseram-se coisas nessas conversas que só puderam ser ditas pelas circunstâncias desses encontros. Essa foi uma exposição verdadeiramente produtiva alterando significativamente o trabalho que cada um de nós estava a fazer. Estes são os textos que interessam. Estas são as situações mais interessantes.

(...) Acho (...) mais interessante e muito mais produtivo [o resultado dessas conversas do que a reflexão efectuada posteriormente pelo crítico de arte].”

“Os textos dos críticos de arte (ou de quem é reconhecido como tal) que mais me interessam são aqueles que deslizam para um outro universo. (...) Precisamente por isso são criativos. Também por isso não consigo abordar os textos filosóficos da mesma forma de quem tem uma formação filosófica. (...) Embora se possam cruzar aqui ou ali, eu considero que o artista e o filósofo são entidades diferentes com diferentes estruturas de pensamento.”

“(...) Há um texto de reflexão filosófica sobre a obra de arte e há outro texto de reflexão crítica sobre a obra de arte. São coisas diferentes com diferentes preocupações. E muitas vezes o texto crítico sabe-me a pouco. Ou não me sabe àquilo que eu gostaria que soubesse.”

“As obras existem independentemente do que eu diga sobre elas mas percebo que o discurso que eu veicular sobre elas pode, naturalmente, encaminhar ou guiar o olhar do espectador. Naturalmente, e ainda que partindo das obras, estou a fazer um outro exercício ficcional, estou a apresentar uma outra visão e estou também assim a contar uma outra história que passa, ela própria, a ser uma outra coisa. O discurso sobre a obra tem sempre esse defeito...”

“(...) Considero isso uma particularidade que pode limitar a liberdade do olhar do espectador. Geralmente opto por não me referir às obras que apresento em exposição.”

O meu discurso é aquilo que está ali, é o próprio objecto artístico, portanto não tenho que falar sobre ele. Outros criam sobre as minhas obras os discursos que pretendem. E eu não pretendo criar nenhum discurso sobre as minhas obras.” (Pedro Calapez, 2011)

Da entrevista a Zulmiro de Carvalho, realizada em Valbom, a 10 de Março de 2011:

“[Sobre a existência de canais que proporcionem que o artista plástico seja ouvido e sobre a vontade do artista plástico se fazer ouvir] Profissionalmente, há conferências, há conversas, há outros eventos organizados a um nível individual...”

Mas podem também existir vozes deturpadoras ou maledicentes, com vontade de amesquinhar aquilo que está à sua volta...”

“O discurso do artista são os seus objectos artísticos. Eu não tenho outro discurso a não ser o resultado final do meu trabalho. E cabe ao espectador uma leitura própria. Cabe ao espectador descobrir.”

“Apenas vejo a necessidade desses outros discursos pela insuficiência do discurso contido na obra de arte.”

No meu caso, quando não consigo dizer o que pretendo com um trabalho, tento, no próximo, resolver esse problema. E verifico que há discursos ou ideias que vão transitando de obra para obra. São insistências que não desaparecem. Talvez sejam permanentemente reestruturadas, sempre em busca do que não é fácil encontrar.”

“Em relação aos títulos das obras... Nem sempre necessitei de pôr títulos nas obras. Normalmente, não o fazia, mas agora, efectivamente, tenho vindo a utilizar os títulos como forma de acentuar daquilo que o próprio desenho já me parece dizer. (...) Quando chamo “Horizonte” ao desenho de uma linha horizontal, é redundante e essa redundância também é importante...”

“Não me fecho, não sou um bicho esquisito. Mas, e em relação às palavras, sou uma pessoa bastante contida.

Estou aqui a conversar consigo mas não tenho nenhum discurso em especial... Tento responder às questões que me são colocadas com toda a naturalidade, sem nenhuma máscara e com toda transparência, com verdade e sem qualquer transcendência em relação aos meus trabalhos...”

“[Sobre a distinção entre o discurso do criador da obra e o discurso dos outros agentes] Depende do crítico de arte, do galerista e, também, do artista. E eu não tenho esse discurso. Mas penso que pode ser verdade. Um artista pode ter uma leitura própria e diferente dos outros agentes. E não lhe chamo discurso... trata-se de uma leitura própria.” (Zulmiro de Carvalho, 2011)

Da entrevista a Fernando José Pereira, realizada no Porto, a 11 de Março de 2011:

“Esse discurso assente na palavra é uma das componentes essenciais do que faço ao longo do tempo.”

“Vim de uma escola que apenas me ensinou a fazer (e ensinou-me a não pensar). E, desde o início dos anos 90, senti necessidade de pensar não só sobre a minha prática, sobre o fazer, mas também sobre o próprio pensamento, puro. E desde essa altura que tenho uma ideia muito clara sobre isto: Os artistas são o núcleo de um território que é também do interesse de vários outros agentes, agentes que produzem um discurso depois do artista produzir a obra. São exteriores à obra. A grande vantagem (ou desvantagem) que os artistas têm é que são, eles próprios, os produtores das obras. E não encontro nenhuma vantagem em mimetizar os discursos dos críticos de arte ou de historiadores de arte. Aquilo que sempre tenho defendido (independentemente de o conseguir ou não) é a produção de um discurso que tenha a particularidade de acrescentar ou de trazer algo de novo. Refiro-me à experiência de quem faz (e de quem sabe falar sobre o que faz) no sentido da construção da própria

ideia de obra. E estes problemas não interessam particularmente, por exemplo, aos críticos de arte.”

“Quando avancei para um doutoramento foi exactamente para organizar uma série de textos que, por necessidade, foi produzindo. Escrever o doutoramento foi sistematizar esses textos, sobre o meu trabalho e os problemas que ele me levanta. E estes problemas não interessam a um historiador ou crítico de arte. São problemas que interessam a quem produz os objectos artísticos.

Essa especificidade do discurso, que começa agora a ser mais comum, é algo que me interessa de sobremaneira. Tanto que, inclusivé, e por razões profissionais, sou director do mestrado que inclui uma disciplina chamada “Textos de Artistas”, exactamente por pensar que é fundamental trazer à tona esse pensamento mais intrínseco a quem sabe fazer as próprias obras.”

(...) Outra das disciplinas do mestrado chama-se “Prática e Pensamento da Arte Contemporânea”. Pretende confrontar os alunos com discursos vindos dos artistas e discursos vindos das pessoas que circulam em tornos dos artistas. Usando uma palavra que está em desuso, interessa-me muito introduzir uma epistemologia própria de quem está dentro do território a fazer, diferente daquela que os críticos de arte praticam.

Em Portugal falta construir esse território de reflexão.”

“É fundamental perceber a importância da voz do artista.”

“Não é muito fácil encontrar um discurso criado por artistas portugueses que não seja um texto errático, uma vez criado por acaso.

(...) [Contudo] o discurso dos artistas não é necessariamente mais errático ou subjectivo... Existe um rigor muito grande nos textos do Hans Haacke (um artista que me diz muito) que escreve bastante e com tanto rigor como um qualquer historiador ou crítico de arte. Identifico uma escrita de artista na maneira como o Hans Haacke escreve. Coloca problemas que só podem partir de alguém que tem nas mãos esse poder individual de projectar a sua obra para a frente, ao contrário de quem se confronta com a obra de arte olhando para trás. Nesse sentido, a relação que nós temos com o mundo é diferente. Nos textos que fui escrevendo ao longo destes anos, tentei sempre nunca sair desse lugar, que é o lugar do artista.”

“Quando me refiro às palavras como material estético estou-me a referir a essa herança da arte conceptual que trouxe as palavras para o universo da prática artística”

“Ao contrário de um filósofo que se esgota nas palavras do livro, o artista tem essa outra identidade enquanto criador: o objecto artístico para lá das palavras.”

“O artista pode ter um discurso na obra de arte ou a partir da obra de arte (e enquanto artista).”

“Não consigo dissociar [reflexão e obra].”

“Por gostar de pensar e escrever, sinto que fui muito prejudicado nalguns meios artísticos...”

“Sou frequentemente acusado de ser um teórico, de apenas escrever e de já não produzir obras de arte. Na realidade não escrevo nem mais nem menos do que sempre escrevi e não produzo nem mais nem menos obras de arte do que sempre produzi.

Parece-me que as pessoas ficam pouco à vontade quando estão perante um artista plástico que (para além de fazer as suas obras) tem ideias não só sobre os próprios trabalhos, mas sobre o universo onde está incluído. O que escrevo é a partir dos meus trabalhos e nunca me refiro directamente a eles nos meus textos. Nesse sentido são caminhos paralelos (...) e tento que uma coisa não anule a outra” (Fernando José Pereira, 2011)

Da entrevista a Alberto Carneiro, realizada em São Mamede de Coronado, a 18 de Março de 2011:

“Sempre dei títulos às minhas exposições, sempre dei títulos aos meus trabalhos. Esses títulos aparecem sempre à posteriori, sempre depois do trabalho existir. E muitos dos títulos dos meus trabalhos são, claramente, programáticos(...)

Como funciona o título? O título não explica coisa nenhuma. O título participa como metáfora, nas metáforas do próprio trabalho. E é dessa forma que despoleta qualquer coisa no espectador que se relaciona com a obra. O título é o início para uma relação.”

“A Assírio & Alvim publicou o livro “Das notas para um diário e outros textos” (2007) com os meus textos recolhidos e organizados pela Catarina Rosendo...

Nesses textos nunca tentei explicar a minha obra. Isso seria horrível. No entanto, os meus textos falam da minha obra, mas falam sempre pelo lado da filosofia, pelo lado das metáforas, dizendo outra coisa para além daquilo que está dito.”

“[Sobre Caravaggio, artes primitivas, escultura grega, etc...] Sinto, verbalizo, reflico e sou capaz de construir um discurso sobre essas obras. Simplesmente esse discurso é um discurso em mutação. Na arte não há senão um discurso em mutação.”

“O artista pode dizer de muitas maneiras, não há uma maneira única de dizer, há muitas, infindáveis...”

“O artista deita a mão a tudo para dizer o que tem para dizer, inclusivamente à palavra. Simplesmente, quando o artista deita a mão à palavra e torna a obra literal através da palavra, falha. Falha o propósito. A escultura é explicável pela escultura e não pela palavra.”

“A palavra é indispensável: quando estou diante de uma obra, imediatamente figuro a obra dentro de mim e ao figurá-la estabeleço um discurso sobre ela. E imediatamente tenho que me socorrer da palavra para estruturar esse discurso. Posso não o verbalizar mas estou, inevitavelmente, a construir mentalmente um discurso.”

“Quando o artista mantém uma reflexão constante sobre a sua própria prática artística (e eu tenho-a e, por várias vezes, tenho-a expressado através da palavra) o seu autor estabelece nexos entre a obra, o antes e o depois, caso contrário não pode assumir a obra como sua.”

“Cada um [com a obra] relaciona-se à sua maneira, da mesma forma que a minha impressão digital não é igual à sua...” (Alberto Carneiro, 2011)

Da Entrevista a Rui Chafes, realizada em Lisboa, a 24 de Março de 2011:

“Nem todos os artistas têm que falar. Essa é uma opção individual. Há artistas que gostam de falar. Há artistas que não gostam de falar. Há artistas que conseguem falar. Há artistas que não conseguem falar.

O objecto artístico, pela sua existência, pela sua evidência, remete para o silêncio. E o artista devia calar-se.”

“Os textos que os artistas escrevem também não são para todas as pessoas. São para algumas. São pontos de vista muito específicos, sobre assuntos muito específicos, com uma natureza muito específica. Os textos que os artistas escrevem são muito diferentes dos textos escritos pelos críticos de arte. Um crítico de arte não é um artista.”

“(…) Há o perigo dos outros esperarem que o artista fale como o crítico escreveu. Há o perigo maior dos próprios artistas acharem que devem falar como o crítico escreveu. Há o perigo ainda maior dos artistas acharem que devem fazer a arte que os críticos esperam que ele faça. Tudo isto são gradações do inferno.”

“Acho que nem sempre se deve dar tanta importância àquilo que um artista escreve ou diz. Acho que devemos dar mais importância àquilo que ele faz. O trabalho do artista sem a sua escrita, pode e deve existir. A escrita do artista sem o seu trabalho não pode existir.”

“As palavras do artista são um bónus, um extra. Não são necessárias mas podem existir. Nem todos os artistas têm que dizer. E quando dizem, as suas palavras não devem ser levadas demasiado a sério.

Eu gosto da palavra e gosto de juntar palavras. Mas não é muito importante. Importante é o meu trabalho.”

“Houve e há alguns casos de artistas que têm, quer perante o seu trabalho quer perante o trabalho de outros artistas, uma capacidade analítica extraordinária.”

“[Sobre o livro “Fragmentos de Novalis” (2000)] Esse livro é, literalmente, uma escultura. Durante um ano, trabalhei à noite, troquei o ferro pelas palavras, troquei a oficina pela minha casa na Alemanha. É uma escultura feita em condições anormais. É uma escultura feita de palavras e desenhos com uma existência extra-literária.”

Da entrevista a José de Guimarães, realizada em Lisboa, a 18 de Abril de 2011:

“Eu fiz três manifestos. “Arte Perturbadora” (1968), “A Ratoeira” (1984) e “Esta Cultura faz-nos Velhos” (1999).

(...) Não [sinto necessidade de recorrer] frequentemente [ao manifesto, até porque eles] têm grandes períodos de gestação. Eles funcionam como actos de indignação. São como alertas...

[Sobre o manifesto de 1968, “Arte Perturbadora”, publicado em Luanda] (...) Resolvi publicar esse grito, longe de imaginar que ainda hoje esse manifesto fosse lido.

Dados os termos em que ele foi expresso, passou perfeitamente nas malhas da censura e foi publicado num jornal de Luanda, em plena guerra. Não perceberam que esse texto estava muito para além da simples atitude de um artista irreverente.”
(José de Guimarães, 2011)

Da entrevista a Eduardo Batarda, realizada em Lisboa, a 19 de Abril de 2011:

“Embora possam ser irrelevantes ou insignificantes, tenho escrito coisas. No meu caso, talvez mais do que a média, a voz do artista tem-se exprimido através das obras mas também por textos de apresentação, entrevistas, etc...”

“Entre 1998 e a exposição “Bicos” existe um conjunto de exposições na Galeria 111 (2000, 2001, 2002, 2003 e 2004, Lisboa e Porto) para as quais escrevi um conjunto de textos, mais ou menos para meu divertimento, relativamente irrelevantes ou até disparatados. (...) A maior parte daquilo que é dito é uma série de aldrabices mas...”

“O texto do Detlev Scheider contém, no seu início, uma crítica severa à minha exposição para, posteriormente, “transcrever” uma entrevista “feita” ao Eduardo Batarda. E aqui, já sou eu quem está a falar. Nos últimos parágrafos, eu próprio volto aos temas do Detlev Scheider para condenar o que faço com uma descrição daquilo que, supostamente, era uma falta de modernidade (ou de qualidade) no meu trabalho.”

“Também na pintura o uso da linguagem é recorrente. Uso, e combino, palavras (e palavreado) com imagens.”

“São mais as coisas que são ditas do que aquilo que é escrito sobre mim e sobre o meu trabalho.

Não posso dizer que a maioria das coisas escritas seja pejorativa. Contudo, na maior parte das vezes, as próprias construções laudatórias são frases feitas, estereo-

tipadas, não propriamente compensadoras no sentido de demonstrarem uma efectiva compreensão do trabalho apresentado.

E o que mais me preocupa é a quantidade de coisas negativas que são ditas (e não escritas) e colocadas a circular. Como todos, também eu tenho a tendência para achar que aquilo que é dito sobre mim e sobre o meu trabalho é injusto. E, por vezes, é, efectivamente, injusto. Noutras vezes é até falsificação ou mentira.”

“A maior parte dos discursos de artistas chegam-nos via entrevistas trabalhadas e montadas entre entrevistador e artista. As proporções dos aspectos autobiográficos, virados para dentro, e os momentos em que é necessário responder às solicitações e pressões das ideologias vigentes (ou daquilo a que é costume chamar-se “as modas”) estão, normalmente, bem geridas nesses documentos. Muita eloquência, nunca encontrei. Há, normalmente uma certa secura, uma certa capacidade de síntese, o que torna muito provável que a prosa tenha sido produzida, de facto, a 4 mãos.”

“Quando falo no discurso do artista veiculado em entrevistas que circulam nas principais revistas “da especialidade”, estou a falar de um conjunto relativamente pequeno e escolhido. Ou se trata de vedetas ou de pessoas que estão prestes a ser promovidas – e que se preparam para ser vedetas. E esses têm o seu discurso arranjado. Ou maquilhado. Ou mesmo, no caso ideal, perfeito, têm um discurso no qual não tocaram.”

“Os textos de crítica de arte que escrevi pretendiam ser isso mesmo: informação e divulgação da arte através de textos críticos. Enquanto crítico de arte, o meu discurso pretendia ser crítica de arte. E se calhar falhei. Falhei por presumir que as pessoas interessadas teriam mais referências do que aquilo que na realidade tinham. Por exemplo, o José Ernesto de Sousa não falava inglês. É tão simples como isto.”

“Como artista, tenho alguma contenção na utilização desse discurso assente na palavra e desejo a mim próprio não ter a capacidade de produção verbal de outros artistas.”

“Quanto à mimetização do discurso crítico [por parte do artista plástico]... é coisa que nunca ouvi. Mas também não ouço muito os artistas a falarem em discurso directo sobre o seu trabalho.”

“O discurso daqueles que metem os pés pelas mãos é o discurso dos burros e é também um sinal dos tempos. Acontece a qualquer um, independentemente de ser português ou não, independentemente de ser artista ou não. É difícil encontrar alguém que consiga dizer seja o que for, ainda que através de um conjunto de frases falhadas.”

“[Sobre a relação da escola com os jovens artistas plásticos] (...) A sina do estudante finalista em artes, ainda com as aulas teóricas frescas na sua memória, dadas por um desgraçado qualquer (que não encontrou lugar numa boa universidade) que lhes papagueia, traduzido para inglês, essa herança que é, para todos os efeitos, francesa. (...) Isso tem sido muito importante e muito marcante ao nível da crítica de arte. E foram já muitos os artistas marcados por esta sina, directa ou indirectamente. Essas leituras, em tradução, fazem parte da formação dos artistas da minha geração para baixo. Safaram-se os mais velhos e os que já morreram. E quanto mais novos mais apanham com um discurso nem sempre bem digerido pelos próprios professores, quanto mais pelos seus alunos ou pelos alunos dos seus alunos. E assim a normalização das próprias obras de arte acontece a par com a estandardização do discurso crítico.”

“[Sobre a apresentação do trabalho próprio por parte jovens artistas plásticos] (...) Nenhum deles deixou de começar por dar como referência Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze, etc... Todos tinham estudado aquilo que, possivelmente, achavam que o júri queria ouvir. E através de um conjunto de citações, tinham feito passar os próprios trabalhos como ilustrações de uma coisa qualquer... E tenho assistido ao crescimento destes sintomas...” (Eduardo Batarda, 2011)

Da entrevista a João Pedro Vale, realizada em Lisboa, a 2 de Maio de 2011:

“[Sobre a sua participação na série de documentários “Geração 25 de Abril”] Uma coisa é estarmos aqui a conversar sobre o meu trabalho, outra coisa é, de repente, ter uma câmara, um microfone e o Alexandre Melo à frente.

É estranho estar a explicar ao Alexandre os meus trabalhos. Ele já me conhece há muito tempo e conhece bem as minhas obras. Pedia-me para falar sobre inúmeras coisas da forma mais simples e menos complicada possível. E pedia-me para não usar referências do campo teórico. Enquanto tentava explicar algo tinha que, simultaneamente, pensar no que podia ou não podia dizer. Desta forma, com tantas condi-

cionantes, torna-se difícil dizer seja o que for. E, ainda por cima, eu nem sou muito eloquente...”

“Sim, considero que existe [um discurso do artista] e considero esse discurso muito importante. (...) Ele é ouvido e também me parece que tem consequências. Ainda assim, tenho algumas dúvidas da importância que lhe é atribuído pelos outros ‘players’ da esfera artística.”

“[Sobre a justificação, validação, argumentação do trabalho pelo próprio artista plástico] Diria que não [é necessário, embora,] pessoalmente, sinto uma grande necessidade de explicar todos os trabalhos, de os apresentar de uma forma muito completa, ainda que sabendo que corro o risco de fechar outras possíveis leituras.

(...) Por exemplo, a Paola Pivi não diz nada sobre os seus trabalhos. Quando solicitada, as suas respostas são vagas e esquivas. E assim potencia (e bem) as possibilidades de leitura. Ela não se compromete... não se compromete e também não tem que se comprometer. E isso é estimulante.

A minha necessidade de explicação do meu trabalho pode estar relacionada com aquilo que já referi: os momentos de dúvida e indecisão que surgem durante o processo de criação e execução. Nessas alturas procuro justificações para fazer de uma forma e não de outra, para pintar azul e não amarelo. E são essas justificações que procuro para mim mesmo que depois sinto necessidade de apresentar ao público.”

“Sinto-me mais próximo da prática artística. Não gosto de teorizar sobre o meu trabalho. Gosto das leituras teóricas e críticas, feitas por outros, depois do meu trabalho estar construído.” (João Pedro Vale, 2011)

Da entrevista a Ângela Ferreira, realizada em Lisboa, a 17 de Maio de 2011:

“Em Portugal, os canais que existem [para apresentar o discurso do artista] são poucos e rudimentares. Cá, não há uma grande tradição da discussão aberta sobre a arte, o seu conteúdo e a sua validação. Aliás, se olhares, por exemplo, para o panorama da crítica de arte apresentada nos jornais verás que raramente encontras um texto que não seja meramente descritivo daquilo que as pessoas estão a ver à sua frente.

(...) Não existe um fórum intelectual de pensamento sobre o que é a arte portuguesa.”

“Os artistas nem sempre são muito articulados a falar sobre as suas obras. Em Portugal, parece-me até existir medo de articular. Raramente o fazem com um discurso eloquente. E o discurso do artista não têm, estritamente, que ser eloquente. (...) Há muitas maneiras de articular esse discurso...”

“(...) Ocorre-me o trabalho do Félix González-Torres como exemplo. Existem imensos textos escritos em torno do seu trabalho mas nunca li nada escrito por ele próprio. (...) Contudo, e olhando para a sua obra, não deixo de considerar que ele teve um discurso extremamente vincado, absolutamente claro apesar da multiplicidade de materiais e de modos de funcionamento. No seu percurso, tudo aquilo bate certo. Percebe-se um ser humano coerente com um conjunto de preocupações e intenções que são apresentadas plasticamente e de uma forma muito clara.”

“No meu caso, parece-me existir uma maior mistura na forma como articulo as ideias, entre o texto (e a oralidade) a obra de arte propriamente dita. A voz e o objecto são interdependentes um do outro. Parece-me que essa interdependência resulta de uma forma de pensar (eu adoro pensar). (...) É natural que posteriormente esses pensamentos sejam articulados não apenas pelo objecto mas também noutras formas, quer sejam textos, entrevistas, títulos... O título do trabalho é para mim um dos elementos mais importantes na obra de arte. Não tenho qualquer problema com títulos que ocupem uma página de texto.”

“Dentro da práxis, [existe muita reflexão, muita pesquisa, no meu trabalho] (...) mas não faço teoria, de maneira nenhuma. Nem sequer a teoria me interessa.”

“O pensamento inerente ao processo de criação é muito diferente do pensamento racional. As descobertas fazem, muitas vezes, por caminhos laterais que permitem avançar não na sequência numa racional e lógica, não na sequência do que é expectável. Posteriormente, cabe ao crítico de arte, através de processos de análise e síntese assentes numa actividade racional e estruturada ler esses indícios.”

“A exposição pública do trabalho é inerente à prática artística. Mas existe também uma exposição pessoal. E é necessário o artista aprender a gerir essa relação pessoal com aquilo que o rodeia. Se o artista intervém, existe posteriormente uma resposta à sua intervenção. Estas situações podem, em alguns casos, criar um conjunto de inseguranças, que percebo perfeitamente.”

“(...) Quando me tornei artista profissional, sediada em Lisboa, não existia discurso crítico à minha volta. E ou eu tinha um discurso crítico e saía com ele cá para fora ou... nada. E aquilo que eu dizia acabava numa espécie de um vazio.”

“(...) A crítica, no sentido alargado da palavra, e a prática, são coisas completamente diferentes. Para mim, sempre foi muito claro que a prática não pode estar ao serviço da crítica ou à sombra da crítica, por uma razão muito simples: no momento em que a prática depende da crítica, deixa de ser prática, passa a ser, também ela, crítica.”

“[Sobre a existência de uma bitola na teoria/reflexão sobre as artes plásticas] Completamente.”

“É necessário perceber até que ponto é que a obra de arte acaba no objecto, até que ponto o discurso se esgota na obra de arte... Eu considero que a materialização da obra de arte funciona como ponto de partida para outras coisas que acontecem nas nossas cabeças.

Na minha prática, que costumo chamar de prática investigativa, sinto por vezes que existem coisas importantes a serem mostradas para enriquecem o discurso e a própria obra que não são materializáveis no objecto que apresento. Nesses momentos é necessário procurar outras formas de materializar.”

“A dificuldade para encontrar a melhor forma de apresentar os resultados de uma prática investigativa, seja qual for a sua natureza e as suas especificidades, parece-me ser transversal às várias disciplinas.”

“Percebi que várias pessoas privilegiam ouvir-me falar sobre o meu trabalho às obras propriamente ditas. Também por isso tento que as obras sejam mais ricas, mais completas, acrescentando-lhes esse conjunto de informações relevantes recolhidas no meu processo investigativo. E tenho sofrido bastante nestas tentativas de completar o meu trabalho... (...) Até que ponto é que o artista pode enriquecer a experiência de quem recebe a obra de arte, partilhando mais daquilo que se passou na concepção e materialização, daquilo que se passou no processo de criação?”

“(...) Há pessoas que vêm ter comigo... e eu dependo muito disso. Dependo muito de pessoas que, como tu, se interessam por olhar para nós e para o nosso tra-

balho. Tu não estás a tentar medir a minha qualidade, eu também não estou a tentar medir a tua. Esta interacção, não comprometida, parece-me mais interessante...”
(Ângela Ferreira, 2011)

Da entrevista a Miguel Leal, realizada no Porto, a 3 de Junho de 2011:

“Entre artistas, o enfoque [das suas conversas] é diferente. E os próprios artistas são todos muito diferentes...”

“É um facto. Existe todo um domínio dos textos de artista, com tudo que isso arrasta consigo. E dentro dessa área existem possibilidades de acção muito diferentes. Coisas que são obra, coisas que são o prolongamento da obra de forma quase indistinta e que estão completamente imersas no processo de trabalho, coisas fora da obra, em que o artista consegue fazer um ‘step out’... E há ainda os artistas que escrevem sobre a obra de outros artistas, e depois aqueles que fazem à vez e ao mesmo tempo todas estas coisas e outras mais.

(...) [Sobre a existência de canais para efectivar essa dinâmica reflexiva] Existem. Nos últimos 20 anos muito se publicou sobre escritos de artista, sobretudo recuperando aquilo que os artistas dos anos 60/70 fizeram. (...) O próprio sistema das artes incorporou essa dinâmica.”

“Há tantas peles que o artista pode vestir... O seu discurso pode disfarçar-se de inúmeras formas e há tantas outras possibilidades.”

“Eu sempre escrevi sobre o meu trabalho e simultaneamente sempre quis fugir da noção de estilo, sempre quis fugir de qualquer coisa que me pudesse caracterizar a mim, ao meu trabalho e àquilo que faço. Quando começaram a pensar em mim como um artista que escreve, comecei também a deixar de escrever da maneira como escrevia. (...) Deixei de escrever abertamente sobre o meu trabalho, ao contrário do que fazia há dez anos atrás. Não é uma decisão que se tome de um dia para o outro. É algo que vai acontecendo e o processo que originou a frase “Os museus enchanted sempre me” era já uma espécie de resposta a tudo isto. Começa por ser um texto e acaba por não o ser.”

“(...) Não se trata de saber o que é melhor ou pior, mas simplesmente de tomar em mãos a gestão do dito e do não dito (...) da gestão do texto, da gestão da palavra (...)”

“[Sobre a existência de uma voz activa por parte dos artistas plásticos na esfera artística] Sim, e nem sequer se trata de uma coisa de bastidores. É aberto. Funciona assim.

Há também artistas comissários ou curadores, coleccionadores, historiadores de arte, teóricos, críticos de arte, etc... E podemos ainda baralhar todos estes papéis...

Não quer dizer que todas estas trocas sejam confortáveis. Na maior parte das vezes não o são: um artista que organiza uma exposição num museu ou numa galeria; um artista que faz crítica de arte; um artista que reescreve a narrativa de uma colecção institucional...”

“Não acredito [na existência de um discurso particular ao artista plástico] exactamente por não acreditar na especialização da prática artística, por não acreditar na especialização do artista. Correndo o risco de não corresponder à verdade por estar a generalizar, costumo dizer que considero os artistas como uma espécie de últimos não-especialistas [e,] a existir uma particularidade [no discurso dos artistas plásticos,] ela é exactamente essa fuga à especialização.”

“(...) Há uma expectativa sobre aquilo que se espera que um artista diga. (...) Nos piores casos [há uma colagem ao discurso da crítica de arte]. Mas, mais uma vez, não consigo encontrar um padrão. [Eu] tento falar do meu trabalho falando sobre o que ali está e do modo como o fiz.”

“Ao longo dos últimos vinte anos ouvi inúmeras vezes uma pergunta, feita sobretudo por comissários, curadores e críticos de arte que decidem gastar cinco minutos (às vezes um bocadinho mais) em busca de “novos artistas”. Há um lado ‘blasé’ nestes encontros, o que também é natural. Por vezes, durante uma tarde, realizam-se vinte encontros com diferentes artistas. Há uns anos atrás os artistas apresentavam uns slides, agora alguns apresentam uns powerpoints com o seu trabalho. E a pergunta que se ouve recorrentemente, e é uma pergunta para a qual se quer uma resposta rápida e sintética, é: “o seu trabalho é sobre quê?”

E eu conheço vários artistas que sabem responder, e muito bem, a esta pergunta, até porque, muitas vezes, o seu trabalho é efectivamente sobre qualquer coisa, trabalham, realmente, sobre um objecto muito preciso. Mas...” (Miguel Leal, 2011)

As saliências

Num processo interpretativo construído pela análise das várias respostas seleccionadas, apresenta-se em forma de lista de tópicos uma possibilidade de entendimento sobre “O discurso do artista”, de acordo com a metodologia apresentada em 4.4 “Análise qualitativa do conteúdo”:

- O artista não quer dizer de forma diferente (ou semelhante) a outros agentes (ou outros artistas). O artista quando diz, di-lo independentemente da forma.

- A diferentes papéis podem corresponder diferentes discursos.

- É difícil (ou mesmo impossível) explicar uma obra de arte. Contudo, é possível o artista reflectir sobre ou a partir do objecto artístico, sem lhe retirar qualidades, encanto, ...

- Analisar uma obra de arte não a esgota

- Há um discurso obscuro sobre a prática artística, sobre o objecto artístico e sobre a própria arte.

- (contudo) Quando o artista fala, tenta fazer-se entender.

- (contudo) Há artistas que têm (e outros que cultivam) um discurso obscuro, sombrio, pouco claro e difícil de entender.

- Há um discurso de mistério, exotismo, fetichismo, alquimia...

- Há um discurso romântico sobre arte e há uma ideia de artista como um demiurgo..... e depois.....

- A existência de um discurso particular do artista pode relacionar-se com a demissão do artista do papel de

- A construção de um discurso particular por parte do artista pode ser, simplesmente, para que o próprio não tenham que se chatear.

- Há artistas que têm uma grande dificuldade em falar sobre a sua actividade artística e sobre seu próprio trabalho. Ou por sentirem ser difícil, ou por considerarem que não lhes cabe esse papel, ou por excesso de pudor, ou por vergonha, ou por educação. Há artistas que preferem o 'understatement'.

- (contudo) Há artistas que cultivam o 'overstatement'.

- Todo o discurso sobre arte é uma outra coisa que não arte. É um equívoco considera-lo artístico...

- (ou) Se um discurso é considerado como objecto artístico então não é um discurso, é um objecto artístico. É um equívoco considera-lo um discurso... ..

-Não há um discurso artístico, outro que não o estético, outro que não aquele veiculado pelo objecto artístico... ..

-(contudo) (não é o único discurso possível, nem tem que existir sempre, mas) Há um discurso particular veiculado pelos artistas...

-Os artistas querem ser ouvidos.

-(contudo) Os artistas não se fazem ouvir (falam baixo, falam para o lado, não falam).

-(contudo) A voz dos artista não é procurada e/ou é esquecida e/ou é secundarizada.

-Em Portugal não é dada muita importância ao discurso dos artistas.

-Não há o hábito de os artistas reflectirem sobre a sua própria actividade artística, sobre o seu próprio processo criativo. E se há reflexão sobre o próprio trabalho ela não é tornada pública. E se é tornada pública ela não é considerada.

-Cabe aos artistas re-pensarem o seu lugar e re-posicionarem-se na esfera artística.

-Os artistas contradizem-se.

-Os artistas dizem aquilo que não querem dizer.

-Os artistas dizem aquilo que outros querem que eles digam.

-Os artistas contribuem para a construção de ideias que não são as suas.

-Os artistas não sabem o que dizem.

-(contudo) Os artistas dizem.

-Um artista não é um historiador, um teórico, um crítico de arte. Um artista não é um filósofo.

-(contudo) Os artistas constroem (ou podem construir) um discurso crítico sobre o seu tempo e sobre o seu contexto. E constroem (ou podem construir) um discurso crítico sobre outros tempos e outros contextos.

-Os artistas têm mais a dizer do que aquilo que dizem.

-(Não há espaço ou) há pouco espaço, ou o espaço que há não tem visibilidade, ou o espaço que há é escondido por outros agentes, ou o espaço que há não serve para dizer, para publicar, para tornar público, para veicular o discurso do artista.

-O artista não veicula o seu discurso porque não tem nada a dizer ou porque tem medo de dizer.

-(ou) O artista não veicula o seu discurso porque julga que os outros esperam do artistas um discurso semelhante ao discurso dos outros operadores.

-O artista mima o discurso do filósofo, do crítico de arte.

-Não há um discurso de artista tipo. Ou a existir, não há discursos artísticos suficientes para criar lastro.

-O Artista não escreve da mesma forma que os outros 'players'.

-Um comissário não escreve para o artista.

-Um historiador, um teórico, um crítico, um comissário, um galerista de arte que nunca esteve dentro de um processo de criação artística não tem ferramentas para compreender na sua totalidade, na sua complexidade, na inexplicabilidade da prática artística, do processo criativo, da obra de arte. Ou não compreende de todo.

-O discurso do crítico de arte é outro que não o do artista.

-O discurso teórico, conceptual, filosófico, sobre ou a partir da obra de arte em nada reduz o papel ou o discurso do artista.

-Só um artista pode escrever como um artista.

-O discurso do artista é insubstituível,

-O discurso do artista é imprescindível à compreensão alargada (ou simplesmente à compreensão) do 'fenómeno' artístico, da 'coisa' artística.

-O crítico de arte pode, ou, o crítico de arte deve escrever sobre arte, sobre o objecto artístico, sobre o artista, sobre o percurso artístico, sobre o acto criativo, etc... O crítico de arte pode escrever sobre o que quiser. As suas palavras não são melhores do que as palavras do artista. São diferentes.

-Aceitem o artista como ele é. Caso contrário, não há artistas, há artistas a parecerem (e mal) outros 'players', para mal dos artistas e para mal dos outros 'players'.

-Um comissário escreve para outro comissário. O discurso dos críticos de arte escapa ao público e escapa aos próprios artistas).

-Um artista escreve para outro artista. Os artistas gostam dos textos de outros artistas. Os artistas percebem-se, entendem-se, partilham a mesma linguagem.

-O discurso do artista é: disléxico, cruzado, perspectivado, desfocado (ou melhor, multi-focado).

-Ao artista interessam menos as questões conceptuais.

-Ao artista interessa mais o processo.

-O papel do artista é fazer o resumo crítico do seu tempo, no seu contexto.

-O título da exposição ou o título da obra de arte é sempre outra coisa que não o objecto artístico:

São contextos, enquadramentos, pistas que também fazem parte do objecto artístico. As obras de arte também são os seus títulos.

-Indirectamente, o artista é considerado.

-O artista também conquista o seu lugar pelo seu discurso, pela sua voz.

-Os interesses dos artistas são distintos dos interesses dos galeristas de arte. Os seus discursos também.

-Da parte do outro, existe uma pressão sobre o artista ou um desejo para que o artista apresente um discurso sólido, fundamentado, estruturado, coerente para que assim (e só assim) se credibilize e legitime o seu trabalho.

-Cabe ao artista desenvolver o seu próprio discurso, seja ele o que for.

-A conhecimento e a compreensão do processo de construção da obra acrescenta muito ao entendimento da obra final.

-O discurso do artista expande (aumenta, reforça, amplia, acrescenta) o objecto artístico.

-Para o artista o uso da palavra pode ser difícil, doloroso, traumático.

-O artista tem pudor (ou medo) e é muito burocrático (ou formal).

-... Incoerência, incongruência, contradição...

-O artista tem um discurso próprio.

-Há pouca crítica de arte porque há poucas plataformas, poucos veículos, pouco espaço para a publicação de reflexão crítica sobre arte. É um problema que a própria crítica de arte deve tentar resolver.

-Há um deficit na crítica de arte, na curadoria , na história de arte em Portugal.

-Não há um deficit de prática artística. Os artistas cumprem o seu papel. E por falta de comparação, por ausência, por inoperância dos outros agentes, os artistas cumprem o papel de outros agentes.

-Os média tendem a ser demasiado superficiais. Procuram definições claras e definitivas, procuram a obra explicada. Procuram a leitura do artista sobre a sua obra para a apresentar como prescritiva (justamente por ter vindo do seu autor). Demitem-se de receber, pensar, interpretar, experimentar ou experienciar a obra. Demitem-se de apresentar uma proposta reflectiva. Parece existir o medo de ficar a sós com a arte contemporânea, de que o nosso entendimento, seja ele qual for, não seja considerado suficiente para receber a obra de arte contemporânea.

-Enquanto espectador da sua própria obra, o autor é um espectador difícil.

-Hoje, o artista pode ser um teórico.

-Os artistas portugueses são muito complexados. Os portugueses são muito complexados.

-A reflexão teórica por parte do artista plástico é possível e não é imprescindível.

-Os artistas portugueses sentem necessidade de outros discursos teóricos, reflexivos sobre arte e criação artística diferentes daqueles que são produzidos em Portugal.

-O discurso crítico facilmente se torna muito hermético e pouco claro, em espiral, fechado em si.

-Os poucos canais de legitimação existentes estão ocupados pelos comissários.”

-O artista é controlado por aqueles que controlam os espaços expositivos.

-Em Portugal a discurso do artista não é procurado. Noutros países dinamizam-se reflexões sobre as motivações, os olhares, as perspectivas, as interpretações dos criadores.

-Para alguns artistas não basta apresentar a obra de arte.

-Alguns artistas sentem necessidade de mimetizar o discurso da crítica de arte, tido como bom.

-Outros artistas têm, efectivamente, um discurso crítico próprio.

-Alguns artistas integram no objecto artístico um discurso crítico próprio.

-Alguns artistas apresentam um discurso reflexivo próprio e diferente daquele apresentado por outros agentes.

-noutros casos o discurso reflexivo é escondido pelo artista.

-noutros casos o discurso reflexivo do artista não existe.

-o discurso reflexivo, o discurso crítico, o discurso teórico do artista não tem que existe.

-O mercado artístico sente necessidade da existência de um discurso teórico como legitimador (não necessariamente mediador) da obra de arte. Legitimador do objecto artístico como objecto transaccionável.

-Há discursos críticos interessantes e desafiantes. Outros são viciados à partida. Partem com um percurso delineado e um destino marcado. Cumprem um programa exterior e alheado do objecto de reflexão. São desinteressantes.

-O discurso do artista é muito importante.

-O silêncio do artista é muito importante.

-As obras, os seus títulos (e o título da exposição) são um conjunto.”

-(O artista escreve ou) O artista não escreve sobre o seu trabalho. Não lhe interessa dizer ou não tem nada a dizer ou quando diz diz outra coisa e não o que quer dizer ou não é importante dizer.

-O discurso do artista sobre a sua obra não deve ser um discurso crítico. Deve ser um discurso dos processos, dos percursos, das ferramentas, das motivações, dos temas, sem teorias.

-O discurso do artista sobre a sua obra é como uma sinopse da obra. Sem teorias críticas.

-Entre o artista e outros artistas há um discurso descomprometido e verdadeiro. Para o artista basta um discurso verdadeiro.

-Entre o artista e outros ‘players’ da esfera artística há um outro discurso. Os outros ‘players’ têm a expectativa de ouvir um discurso específico.

-O discurso é uma forma de poder. E apreende-se a discursar na escola (de foram estereotipada e nivelada).

-Há um discurso profissional: todos dizem o mesmo (é bom para esconder fraquezas, mas torna-se desinteressante).

-Se o artista não partilha o discurso estereotipado, é inculto e não sabe.

-O discurso crítico deve referir-se às obras de arte e aos seus criadores enquanto motores para a reflexão.

-Os criadores e as obras de arte não devem servir discursos teóricos fechados sobre si.

-O crítica, a teoria, a história, a reflexão sobre arte, sobre criação artística, é interessante e importante para os próprios criadores.

-O discurso reflexivo sobre a obra (e/ou sobre o artista) é interessante e importante para os próprios criadores.

-Há artistas plásticos a construírem um discurso próprio.

-A teoria pode matar a prática.

-O artista pode dizer fora do objecto artístico.

-(contudo) É perigoso quando um artista diz, inseguro daquilo que está a dizer. O artista pode ser inseguro. E pode dizê-lo.

-(e) É perigoso quando um artista diz, quando não tem nada para dizer. O artista pode não ter nada a dizer. E pode dizê-lo.

-Há críticos de arte que não têm nada a dizer.

-Há a expectativa de que o artista diga. E deve dizê-lo,

e preocupa-me quando os artistas não correspondem.

-A leitura crítica do trabalho do artista é particular e importante para a esfera artística (e para o próprio artista).

-Ninguém pode substituir a leitura 'por dentro' do artista sobre o seu trabalho. Completa e acrescenta algo à obra.

-O título da obra é um espaço para o artista acrescentar um outro discurso à obra.

-Os artistas interessam-se por coisas que o historiador, o crítico, o comissário, o galerista de arte podem não valorizar.

-O discurso do artista é um outro discurso. Há especificidades próprias no discurso do artista.

-(contudo) O discurso do artista pode não ser um discurso particular.

-Todos os agentes da esfera artística (artista incluído) são/estão estereotipados.

-O discurso de todos os agentes da esfera artística (artista incluído) é previsível e recorrente.

-Fora da esfera artística existe um discurso efectivamente diferente, desformatado (ou com outra formatação), sobre arte, criação artística, objecto artístico.

-O artista não é crítico nem teórico de arte. Não se deve pedir ao artista outro discurso para além da sua obra.

-O discurso do artista é a sua obra.

-A obra de arte é auto-explicativa.

-Não há nenhum discurso particular do artista plástico (diferente dos discursos dos outros agentes da esfera artística).

- A arte passa também pela mudez.
- Há um conjunto relevante de artistas Portugueses que criam um discurso paralelo à obra de arte.
- O discurso do artista não tem (e é difícil que tenha) a consistência de quem vem da filosofia.
- O discurso do artista vem da criança, vem de um discurso infantil, vulnerável.
- O artista prefere as conversas com outros artistas.
- Há qualquer coisa particular no discurso dos artistas.
- O discurso do artista não coincide com o discurso crítico.
- O artista interessa-se pela prática artística dos seus pares.
- O discurso do artista é indisciplinado como o artista.
- Não existe um discurso do artista por si. O discurso do artista existe depois da prática artística. Não existe um discurso do artista antes de existir uma prática artística.
- O discurso do artista tente a ser poético: intuitivo, vago, indeterminado, indefinido, ambíguo, com múltiplos sentidos. (Tudo isto interessa ao artista.)
- (e) O discurso do artista tente a ser: errático, casual
- (contudo) o discurso dos artistas não tem necessariamente que ser assim.
- O artista apreende com os outros agentes qual o discurso que os outros agentes pretendem que ele veicule.
- O artista tem uma estrutura de pensamento diferente daquela que tem um filósofo ou um teórico/crítico de arte.
- O discurso do artista sobre a sua própria obra é uma outra criação (uma outra ficção).
- Há um conjunto de canais institucionais para o artista dizer e ser ouvido.
- Há vozes de artistas simplesmente deturpadoras com vontade de minar o que está à sua volta.

-A necessidade do artista acrescentar um outro discurso à obra de arte sente-se quando o discurso contido no próprio objecto artístico é insuficiente.

-Os títulos das obras são importantes mesmo quando são redundantes (justamente por serem redundantes).

-As escolas propõem-se (ou propunham-se) a ensinar fazer e ensinar não-pensar.

-Primeiro o artista cria a obra. Depois outros criam um discurso sobre a obra criada. São exteriores à criação da obra.

-A particularidade (vantagem ou desvantagem) dos artistas é que são os criadores.

-O criador fala (e pode falar) da experiência de criar. Fala (e pode falar) da obra por dentro.

-É importante introduzir na esfera artística uma epistemologia do artista. Uma reflexão sobre a arte centrada no artista.

-O artista olha para a frente, perspectiva. O galerista, crítico, comissário, teórico, historiador de arte olha para trás, retrospectivamente (e não tem que ser assim, só assim).

-Reflexão e prática artística são indissociáveis.

-Os artistas que pensam e têm ideias sobre o seu trabalho, ou sobre o trabalho dos seus pares ou sobre a própria esfera artística ou sobre o próprio tempo e contexto alargados onde se inserem, que reflectem e apresentam a sua reflexão, tendem a ser mal vistos, temidos, prejudicados, etc...

-O título não explica a obra. O título participa na obra.

-As objectos artísticos não se explicam. Os objectos artísticos explicam-se por si mesmos.

-(contudo) pode-se falar a partir deles e sobre eles.

-Na arte, o artista pode dizer de inúmera maneiras. A palavra é só mais uma maneira de dizer.

-A palavra também é importante para o artista.

-Qualquer discurso, dito ou não dito, é estruturado, inevitavelmente, através da palavra.

-Falar sobre uma obra é uma opção individual.

-A natureza do objecto artístico,(a sua existência, a sua evidência, remete para o silêncio. E o artista devia calar-se.

-Os discursos dos artistas, os seus textos, as suas palavras, a sua voz, como as suas obras de arte, são muito próprios, específicos, idiossincráticos. Não têm que ser fáceis. Não têm que ser para todos.

-O galerista de arte não é um artista.

-O crítico de arte não é um artista.

-O comissário artístico não é um artista.

-O teórico de arte não é um artista.

-O historiador de arte não é um artista.

-O artista não é o galerista, crítico, o comissário, o investigador, o teórico, o historiador de arte e não tem que falar ou escrever como tal. (e) É perigoso quando o faz. (e) É mais perigoso quando acha que o deve fazer.

-Deve-se ouvir o artista plástico.

-(mas) Não se deve dar muita importância àquilo que ele diz.

-Não existe discurso sobre a obra de arte (o do artista ou outro qualquer) sem a obra de arte.

-(contudo) Existe obra de arte sem discurso sobre a obra de arte.

-O discurso do artista, as palavras do artista, a voz do artista, são um bónus, um extra.

-Um manifesto é mais do que um acto irreverente.

-Um manifesto é um grito. (O manifesto é um grito datado.)

-Hoje, um manifesto é um sussurro.

-Os manifestos têm grandes períodos de gestação.

-Os manifestos são actos de indignação, são alertas.

-Os manifestos surgem em momentos de crise. Os manifestos surgem para ultrapassar/resolver as crises.

-Um manifesto é uma regra que pretende ditar um futuro.

-Um manifesto é um programa.

-Aquilo que o artista diz pode ser aldrabice.

-Na esfera artística diz-se muita coisa que não se escreve.

-Muitas vezes, aquilo que no sé apresentado como palavras de artistas são montagem encomendadas a outros para responder a solicitações e pressões (as chamadas “modas”).

-Há discursos de artistas arrançados e maquiados. Idealmente, o artista tem um discurso no qual nem toca.

-Há pouco discurso directo do artista sobre o seu trabalho.

-Há um conjunto de discursos críticos/teóricos/artísticos mal traduzidos do francês para o inglês e papagueados nas escolas, nem sempre bem digerido pelos próprios professores.

-A normalização das próprias obras de arte acontece a par com a estandardização do discurso crítico.

-Pedem ao artista para falar de forma simples, sem referências, condicionado por aquilo que querem que seja o seu discurso.

-Existe um discurso do artista.

(e) -O discurso do artista é ouvido.

(e) -O discurso do artista não tem grandes consequências na esfera artística.

-(contudo) -Não não é atribuída importância ao discurso do artista por parte dos outros ‘players’ da esfera artística.

-Em Portugal, os canais disponíveis para o artista veicular o seu discurso são poucos e rudimentares.-

-Em Portugal, não há tradição de discussão franca, de reflexão aberta.

-Não há crítica nem teoria da arte em Portugal

-Não há um fórum intelectual de pensamento sobre o que é a arte portuguesa.

-O discurso do artista não tem, estritamente, que ser eloquente.

-A palavra e a obra são interdependentes.

-A prática contém muito de reflexão, não necessariamente teorização.

- Por vezes, ou o artista tem um discurso crítico ou não há discurso crítico de todo.
- A prática não pode estar ao serviço/à sombra da crítica. (corre o risco de ser também ela crítica).
- Há uma bitola na teoria/reflexão sobre as artes plásticas.
- A obra de arte não acaba no objecto. O discurso não se esgota na obra de arte.
- Há muitas formas de materializar uma ideia artística (ligar com AC)
- O enfoque das conversas entre artistas é particular (os próprios artistas são particulares).
- Hoje, o sistema das artes interessa-se muito sobre o que os artistas escreveram à meio século. (colar a retrospectivo....)
- O artista pode disfarçar o seu discurso de inúmeras formas.
- O artista gere o dito e do não dito, gere a palavra, gere o texto.
- É claro e aberto que a voz do artista é activa nos bastidores do mundo da arte.
- A prática artística não é especializada. O artista é um não-especialista.
- À pergunta estereotipada feita pelos agentes da esfera artística ao artista “o seu trabalho é sobre quê?” os artistas, de uma forma ou de outra, ou têm efectivamente uma resposta, ou preparam uma resposta possível, ou armadilham uma resposta , ou não sabem responder, ou não respondem...

8

A prática e a experiência artística: O próprio

O lugar estrutural comum “o próprio” serviu como espaço para explorar a dimensão íntima e pessoal do artista no contexto da sua actividade profissional e perante a a sua rede social:

- como o indivíduo se vê a si próprio (qual o seu papel);
- como o sujeito se vê perante o outro (qual o seu lugar).

Procurou-se o artista em discurso directo sobre esse “próprio” todo e de que forma esse “próprio” complexo se manifesta na sua criação artística, particularmente num conjunto de tópicos caros e transversais a todos os artistas plásticos:

- o seu atelier;
- o seu percurso artístico;
- o seu processo criativo;
- a sua prática e experiência artística;
- as suas obras de arte.

As entrevistas

A título demonstrativo, apresentam-se três perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

“Existe um lugar, um papel ou uma condição para o artista plástico?” (pergunta efectuada a P. Mendes);

“A amoralidade é uma condição necessária ao acto criativo do artista?” (pergunta efectuada a M. Palma)

“O fracasso, o erro, o equívoco, a crise, o acidente, o acaso, a deriva, ou a fronteira, a ruptura, a desconstrução, etc... são importantes no seu processo de criação? Aceita-os, valoriza-os?” (pergunta efectuada a Z. de Carvalho)

Elencam-se as varias respostas dos diferentes artistas que enformam o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se pretende construir:

Da entrevista a António Olaio, realizada em Coimbra, a 1 de Julho de 2010:

“Nunca me interessaram muito os discursos de ruptura, de fronteira e de afirmação de uma coisa contra outra coisa: ultrapassar isto ou ultrapassar aquilo. Acho que as coisas não se ultrapassam assim.”

“A formatação ou a pré-formatação das coisas não me chateia nada, antes pelo contrário. (...) Nunca procuro questionar os próprios formatos, nem diluir as suas fronteiras. Aquilo que me interessa não está no questionamento dos formatos.”

“Nunca senti grande necessidade de fazer aquilo que os professores das belas-artes sugeriam: libertar-se.”

“(...) As geometrias mentais que uso nos diferentes formatos são mais ou menos similares. A forma de as manifestar é que é diferente.”

“O potencial da obra existe para lá do objecto que é a suporta. A pintura como potencial conceptual não se esgotou. (...) [Na pintura] posso fazer os jogos conceptuais que me interessam.”

“A racionalidade confunde-se com o esquematismo, com uma pre-formatação que pretende tornar a realidade operativa.

A intuição é um pensamento muito rápido. É como a revelação de uma ideia maturada que nos aparece num pensamento a que chamamos intuitivo.

A intuição assemelha-se à epifania. Isso acontece na arte e arrasta consigo prazer e encanto.”

“[O humor torna a obra] tangível e frágil. O humor fragiliza a obra naquilo que tem a ver com as relações de poder. O humor não fragiliza a obra naquilo que tem a ver com a arte. E assim a arte torna-se mais eficaz, mais interessante, apesar de fragilizar o seu valor num qualquer pódium...”

“O banal está na obra e no seu criador.”

“Não sei se os artistas são [irónicos], mas é o que se espera que um artista seja... (...) O humor permite um apagamento do artista enquanto figura heróica, enquanto personagem importante. E isso interessa-me.”

“Esperam que um artista seja criativo, provocador, que crie rupturas e etc... E o que está na origem desse desejo é muito possivelmente a ideia de que o artista está constantemente a fazer processos de higiene mental.”

“(...) Tudo é um pretexto para me por em cima de uma caixa de sabão, como no ‘speakers corner’, e dizer a toda a gente o que tenho para dizer.”

“[Em Nova Iorque,] sinto é que nunca saí do meu atelier.”

“[Os artistas] também funcionam um pouco ao contrário das coisas, embora por vezes sem intenção.”

“(...) Procura-se que o artista seja uma espécie de bizzaria, um ser com um interesse especial. Pessoalmente, não me interessa cultivar essa originalidade. (...) Não me interessa muito fazer da personagem que está por detrás do artista uma coisa extraordinária.”

“(...) E não sei se a motivação que o artista tem para a criação da obra de arte não está relacionada (...) com a facto dos artistas poderem não se sentir como sintomas do seu tempo.

(...) Não sei se os artistas querem ser visionários. Nunca pensei nisso, mas talvez considere que o artista queira estar atrás do seu tempo.” (António Olaio, 2010)

Da entrevista a Paulo Mendes, realizada no Porto, a 8 de Julho de 2010:

“Interessa-me o atelier como um espaço não misterioso.”

“Na criação artística não há alquimia.”

“Gosto de contrariar as associações que se fazem à volta do artista relacionadas com o final do século XIX; o artista ex-machina que controla um universo próprio, um universo subjectivo e metafísico.”

“O papel do intelectual foi perdendo importância sobretudo a partir da segunda metade do século XX, devido à introdução dos novos meios de comunicação. Essa massificação relativizou a importância dos discursos mais elaborados nas sociedades contemporâneas. O intelectual já não é ouvido como uma figura de referência. Per-

deu a importância enquanto pessoa informada, erudita. Foram remetidos a um papel de “bobos da corte”, convidados pelos media a originar ‘sound bites’, entre dois intervalos de publicidade. Estamos a caminhar para o nível zero da cultura, para uma sociedade estupidificada e sem nada de substancial, forma sem conteúdo. O intelectual é um ser aborrecido.”

“(…) A interferência por parte dos criadores na sociedade diminuiu de intensidade e eficácia. No entanto são essas pequenas interferências que vão fazendo a sociedade progredir.”

“[Sobre a necessidade de um papel social e politicamente empenhando por parte do artista] Claro que sim, senão transforma-se num simples decorador.”

“(…) Estou a pensar agora a minha própria história pessoal em contraponto com a própria história política do país. (...) Interessa-me reflectir sobre isso, sobre essa frustração, sobre esse fracasso.

(...) [A tarefa de re-leitura do passado] é a minha modesta contribuição. (...) Procuro a minha verdade. Ou melhor, o meu trabalho é a tentativa de chegar à minha verdade.”

“[Incomodam-me os consensos os] “Manufacturing Consent”, de que falava o Noam Chomsky ou o Pierre Bourdieu.”

“A estratégia que uso não é uma estratégia de consensos. Não se destina a ser consensual. É factual e de confronto.”

“(…) Faço interpretações artísticas daquilo que aconteceu politicamente no país, e estando situado no campo da criação artística, essa interpretação tem uma forte carga de ambiguidade e de subjectividade. É uma interpretação desses factos, e, também por isso, é uma tentativa de construção de uma leitura, até porque, a minha própria leitura dos factos já sofreu alterações.

(...) Julgo que se pode caracterizar o meu trabalho por essa ideia: vagueando por um conjunto de factos na tentativa de construir uma interpretação subjectiva, uma leitura pessoal de um conjunto de factos.”

“A cada momento, de forma mais ou menos particular, é sempre o contexto que determina o nosso trabalho.”

“Embora outras pessoas pensem o contrário, eu não encontro ruptura entre a minha actividade artística e a minha actividade enquanto comissário. Para mim trata-se de uma extensão, uma continuidade do meu trabalho enquanto artista.”

“O corpo de trabalho que construí, pessoal e enquanto comissário, durante todos estes anos não pode ser ignorado. Foi importante eu ter conseguido resistir 20 anos. Mas não se trata apenas da importância da resistência. O trabalho político não é bom apenas por ser político. Ou de outra forma, não são apenas as boas causas que o trabalho abraça que torna o trabalho pertinente.”

“Identifico-me com a ideia do movimento ‘fluxus’: vida=arte e arte=vida. Eu não fecho a loja. Não desligo às 5 da tarde. A minha vida funde-se com o meu trabalho. Sou curioso por definição. Funciono como uma espécie de esponja. Interessa-me absorver tudo aquilo que se passa à minha volta, nas mais diversas disciplinas, sobretudo nas relacionadas com a imagem.”

“Realidade é andar na rua, é contactar com pessoas, ouvir as suas experiências, perceber as suas vivências. (...) [Tenho] disponibilidade para ser contaminado por discursos e narrativas diferenciadas.”

“Os objectos artísticos são elementos simbólicos. Têm uma aura, são objectos fetiche. (...) Devemos ser muito práticos e não dar às obras de arte muito mais do que isso. Não quero tornar o objecto artístico num ícone de adoração, sacralizados ao nível do religioso” (Paulo Mendes, 2010)

Da entrevista a André Cepeda, realizada no Porto, a 22 de Outubro de 2010:

“(...) No processo da minha formação, o que era importante para mim era trabalhar. Era tentar descobrir o que é que eu queria fazer, o que era a fotografia para mim, como era o meu olhar, como iria desenvolver o meu olhar, como iria representar o mundo através da fotografia, quais seriam os meus projectos, as minhas ideias. Eu queria era trabalhar. Não valia a pena eu ir para uma escola, não era isso que eu queria. Eu queria era de facto trabalhar”

“[O meu trabalho] está a crescer. E cada vez acredito mais no meu trabalho. Vejo a minha carreira artística como um percurso que se faz lentamente e alicerçado no meu trabalho.”

“Tento sintetizar as coisas. Tento resumir ao que é essencial e tento não dispersar muito. O que é que é essencial? O que é que eu sinto?

(...) O mundo está cheio de coisas e eu não consigo viver com tanto. Por isso procuro sintetizar as coisas ao máximo.

O que é de facto importante para ti? O que é que te faz acordar todos os dias?”

“(...) As questões relacionadas com a originalidade não me preocupam. (...) Não penso em destacar-me ou ser diferente. Eu sou como sou. Eu tento de facto é ser o mais verdadeiro e mais claro”

“A produção artística não consegue ser nem eterna nem sempre genial...”

“[Sobre os chavões: deriva, equívoco, fracasso, ruptura, fronteira, risco...] Sim, [entram no meu processo de criação].”

“[Sobre o quotidiano, o dia-a-dia, a experiência de vida, a reflexão sobre o próprio, a consciência de si mesmo] Não sei explicar muito bem. Há uma questão que para mim é importante: é o meu trabalho que me marca e me influencia [e] é importante que o meu trabalho me marque e me faça mudar pessoalmente. (...) Os trabalhos mudam-me [e] não é só a questão do eu. Não trabalho só sobre mim.”

“Tento que [o meu trabalho] não seja marcado por esse lado moral ou ético. Até porque são fronteiras muito ténues e às vezes difíceis de distinguir. Tento que as questões morais não estejam muito presentes no meu trabalho para que ele seja mais livre. [Isso] para mim é muito importante.

(...) O meu trabalho (...) tem que estar acima dessas questões (...)”

“Não quero com [o meu trabalho] fazer juízos de valores.

(...) Eu não quero mudar o mundo. Não é assim que eu funciono.” (André Cepeda, 2010)

Da entrevista a Miguel Palma, realizada em Lisboa, a 26 de Outubro de 2010:

“[Tenho uma] forma muito empírica de abordar os assuntos das artes.”

“O meu espaço, que sempre protegi, foi sempre um lugar de trabalho.”

“Havia muito silêncio. (...) Havia muita solidão. (...) Não foi nenhum sofrimento. De alguma maneira deu-me tempo para pensar nas minhas coisas, para estar comigo.”

“[Sobre racionalidade e intuição] Acredito nas duas situações [e] ambos os campos me interessam.(...) A experiência, o erro, e o defeito, são aceites, e por vezes surpreendentes.”

“O meu atelier (...) existe neste espaço físico, mas existe fora dele também. (...) [Imagino] o atelier como uma folha branca.”

“[O atelier] que me interessa é um espaço onde posso integrar outras pessoas, não confinado. (...) Um lugar aberto a experiências, a contaminações...”

“O processo é fundamental. (...) O processo é o estudo, o processo é a forma de entender um resultado. Quando falo sobre um trabalho meu, estou a criar algum enredo, alguma relação entre a origem, a ideia e um objecto final, que não é final nenhum. Apenas encerra uma história.”

“Durante estes anos houve muita coisa que foi feita porque senti que tinha que ser feita. Porque faziam parte das minhas obsessões, das minhas vontades, do meu prazer e de tudo aquilo que me fazia sentir vivo. Mas não eram propriamente razões do foro conceptual, de um pensar primeiro para um fazer posterior.”

“Tratamos sempre daquilo que nos motiva e preocupa. É difícil para qualquer artista sair de si próprio e tratar de algo que não lhe é familiar. E aquilo que nos é mais familiar somos nós próprios.”

“O atelier e a casa contaminam-se mutuamente.” (Miguel Palma, 2010)

Da entrevista a André Gonçalves, realizada em Lisboa, a 27 de Outubro de 2010:

“É por vezes o artista, em certa medida egocêntrico e fechado no seu pequeno mundo, quem observa os detalhes que escapam à maioria das pessoas. É a atenção que canaliza para detalhes que normalmente passam despercebidos ao cidadão comum. E o artista tem sempre essa particularidade de estar um pouco à margem do rebanho, ou pelo menos nas franjas...”

“(...) Considero que a arte tem um papel muito importante. É ela quem faz um resumo crítico da sociedade em que vivemos e essa reflexão crítica é importante. É um desafio que nos faz crescer, [como motor para outras transformações].”

“[A minha bolha pessoal] é transparente [e o meu atelier] é totalmente aberto.”

“O título [da obra de arte] é sempre bastante trabalhado. (...) O título e a sinopse são pistas e gosto de deixar ao espectador a tarefa de perceber quais as relações entre a sinopse, o título e a obra.

(...) Ao atribuir um título a uma obra de arte, acaba por se firmar algo com uma convicção muito maior. O título firma um contexto para o objecto artístico. E o objecto artístico tem que ser pensado à luz desse título. Como o nosso próprio nome que, por um lado, não diz nada sobre nós próprios mas nós também somos o nosso nome. (...) [E] acabam por ser as preocupações gerais que aparecem nos títulos das exposições.”

“Normalmente, as minhas ideias aparecem num ‘click’. Não sei de onde vêm.”

“Há projectos que têm um tempo para serem realizados. Muitas ideias ficam apenas registadas no papel, em apontamentos, por terem perdido a oportunidade, por ter passado o momento em que faziam sentido.

(...) Uma obra normalmente fica em gestação (às vezes anos). Quando começo a trabalhar é porque há uma vontade muito grande de a fazer naquele momento. Naquele momento aquela é a peça. E enquanto aquela peça não estiver resolvida, basicamente eu não existo (por vezes sou um pouco obsessivo). Perco consciência das horas, dos dias, das semanas, às vezes dos meses...”

“Há [um absurdo na tecnologia].”

“O meu atelier, mais do que uma localização ou um espaço físico, são as minhas ferramentas.”

“(...) Eu gostava de estar atrás da máquina. Gostava de estar a desencadear as acções. (...) Para me libertar dos espartilhos que são as ferramentas disponíveis no mercado acabo por criar o “software” que opera as minhas obras.”

“Chamo às minhas peças “Protopypes” justamente porque as suas formas não são aquelas que eu gostava que elas tivessem. Gostava de trabalhar com materiais para os quais não tenho orçamento. Salvo uma ou outra excepção, as minhas peças são totalmente sustentadas por mim. Tenho que trabalhar para poder materializar as minhas ideias e decidi assumir totalmente essa falta de “budget”.

Sou português, estou em Portugal e quero continuar em Portugal. (...) E estando cá sei que tenho várias condicionantes na realização do meu trabalho. Assumo-as. Faço-o da forma que melhor consigo.” (André Gonçalves, 2010)

Da entrevista a Mafalda Santos, realizada no Porto, a 29 de Outubro de 2010:

“Gosto de trabalhar a partir de uma estrutura, de uma regra pre-estabelecida que durante o processo se flexibiliza ao desvio e à deriva.”

“No meu trabalho, qualquer inclusão implica uma exclusão. Qualquer inscrição implica uma falha. Noutros casos é o desvio que define a forma.”

“Atribuo importância tanto à intuição como à racionalidade. (...) Sou muito intuitiva quando avanço para as ideias. Posteriormente racionalizo muito. Esse processo acontece com muita tensão... (...) Um pouco [obsessivo] (...) mas a determinada altura deixo-me ir...”

“(...) Crio nos meus trabalhos uma estrutura racional (...) mas as escolhas que faço durante o processo são subjectivas. A forma como organizo e selecciono a informação com que vou trabalhar parte de uma estratégia e motivações pessoais. (...) Essa é também a forma de me relacionar com o mundo, os meus trabalhos reflectem esse confronto.

(...) [Os meus trabalhos são sobre] a minha relação com o mundo. (...) Gosto desse desafio, da relação com o exterior.”

“Muitas vezes o meu trabalho é efectivamente realizado no próprio local da exposição. (...) A especificidade do lugar é muito importante. Esse contacto com a vida do lugar agrada-me imenso.”

“Tenho para mim o atelier como uma base.”

“[Não] considero o meu trabalho declaradamente político.” (Mafalda Santos, 2010)

Da entrevista a Carla Cruz, realizada no Porto, a 4 de Novembro de 2010:

“O meu trabalho é absolutamente comprometido politicamente ainda que sem uma agenda muito definida. Contudo não tenho nenhuma filiação política. O meu activismo político é feito nas artes. Enquanto cidadã sou mais descomprometida. Vou sempre à marcha do 1º de Maio e do 25 de Abril, numa tentativa de me redimir por não participar activamente, enquanto cidadã, durante o resto do ano.”

“Hoje, parece-me que muitos artistas trabalham uma exposição individual como a apresentação de um projecto, (...) um pequeno universo. Cada projecto individual é uma proposta singular.”

“[Sobre a relação do artista consigo e com o outro] Esta é uma questão... complicada. (...) Neste momento [isto] é a minha grande preocupação.

Não sei se a responsabilidade para com o outro é diferente entre o artista e qualquer outro indivíduo. Julgo que essas preocupações não são exclusivas do artista. Julgo que todos temos a responsabilidade de sermos críticos e de nos envolvermos. E se eu sou artista e me quero envolver socialmente, faço-o através do meu trabalho artístico.

(...) Todo o meu trabalho é de alguma forma comprometido social e politicamente na tentativa de gerar mudança, de influenciar de alguma forma... E todo o meu percurso artístico se posiciona de uma forma muito política.

“Revolucionar parece procurar mudar absolutamente tudo; virar de pernas para o ar. Nesse sentido não serei revolucionária porque acredito que a mudança tem que ser feita no quotidiano.”

“A minha grande preocupação neste momento tem a ver com a forma da obra. Eu investi num tipo de obra crítica, com um conteúdo ele próprio politizado, relacional. Outras obras são auto reflexivas, tratam da arte pela arte, formalistas.

Na realidade, o poder político de um e de outro tipo de obras não é assim tão diferente. Uma obra absolutamente formalista pode ter, também ela, um efeito transformativo na sociedade.

Nesse sentido a responsabilidade política do artista não lhe advém pelo facto de ser artista, antes pelo facto de ser cidadã. Não se trata de uma responsabilidade enquanto artista, trata-se de uma responsabilidade enquanto cidadã.”

“Os processos criativos são muito individuais.”

“Um trabalho político é também um trabalho auto reflexivo. (...) No meu trabalho existe uma reflexão sobre mim própria e um questionamento sobre a forma de como eu crio a minha própria subjectividade, sobre a forma como eu me transformo em quem eu sou. Mas não se trata de um processo espiritual e não tem nada de transcendente. Trata-se de um processo muito pragmático.”

“Eu sou ‘control freak’. Tenho ideias pré-estabelecidas e gosto de perceber em que direcção as coisas vão ou como é que vão resultar. Mas depois mino esse controlo e procuro formas de inserir (...) o acaso.” (Carla Cruz, 2010)

Da entrevista a Marta de Menezes, realizada em Lisboa, a 9 de Novembro de 2010:

“[Não] procuro um novo método para a minha prática artística. Procuro, isso sim, um novo meio para o fazer. Um meio que é sobretudo, na minha opinião, mais adequado para responder às questões sobre as quais eu me debruço relacionadas com a identidade.

(...) É importante que as células estejam efectivamente a crescer e não sejam uma simulação das células a crescer. E é importante que as borboletas tenham sido realmente modificadas, e não sejam borboletas manipuladas em ‘Photoshop’.

Formalmente, não há nenhuma razão para não utilizar simulações. Mas aqui trata-se da questão representação.”

“(...) Não me parece existir um particular interesse em diluir as fronteiras que existem entre as diferentes disciplinas. Há interesse, isso sim, em cruzá-las, atravessá-las.”

“O atelier não consegue deixar de estar contaminado (...) porque tu estás contaminado.”

“[Sobre a possibilidade do atelier ser um espaço amoral] Àquilo que tu chamas amoral, eu chamo não-ético. O atelier, ou melhor, a arte, é não-ética, não tem ética, não pode ter ética.”

“O meu atelier dá-me todo o espaço que necessito e não sinto os meus movimentos aprisionados. E neste ponto, parece-me que os artistas são peritos em inventar mecanismos que fazem despoletar acontecimentos que cumprem os seus objectivos.”

“[A liberdade é] a verdadeira natureza da arte. (...) A liberdade é absolutamente fundamental à arte. Colocar limites à liberdade artística é colapsar a arte.”

“[Sobre a dissertação de mestrado “Diagrams in Art and Science: a study of Richard Feynman and Joseph Beuys blackboard drawings.” (2001)] Todo o argumento da dissertação de mestrado, que me parece ainda funcionar (embora a sua justificação pudesse ser constantemente trabalhada) assenta na ideia de que o pensamento visual ou o processamento visual, mental, não tem língua, é universal e, portanto, como meio de expressão, pode ser bastante mais eficaz do que a palavra escrita, que depende sempre da língua.”

“Àquilo que vulgarmente se chama intuição eu chamo “Lateral Thinking”.”

“Um cientista formula uma hipótese para a testar e provar. E é isto é que os artistas não fazem. Os artistas não testam a hipótese porque não estão a tentar provar a hipótese. Aquilo que difere entre cientista e artista são os seus diferentes objectivos.” (Marta de Menezes, 2010)

Da entrevista a João Tabarra , realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“No meio de todo este estudo durante todos estes anos cheguei à palavra ‘generosidade’.”

“(...) Se há coisa que eu descobri na arte foi a humildade. (...) Quando eu falo de humildade trata-se tão simplesmente da possibilidade de me dirigir ao outro, de me dirigir ao outro sem medos. Os medos perdem-se pelo caminho da humildade.”

“[No meu processo de trabalho existe clausura] mas também tenho uma boa janela...”

“O atelier sou eu, é a minha cabeça, é a minha investigação. [No meu atelier não há gravidade].”

“(...) Demoro no mínimo 2 anos a investigar. Demoro todo esse tempo até sentir que estou pronto para avançar. Até perceber que é isso que vou fazer, que é esse o percurso, é essa a proposta. E depois começo a escrever...

É um trabalho muito solitário que eu gosto de fazer.

E não é uma procura só sobre mim próprio. Quando proponho uma discussão, quando peço tempo ao espectador, quando peço que olhem para aquilo que o meu trabalho propõe, faço-o de uma forma esclarecida e com um grande sentido de responsabilidade (que nunca abandonei) de quem está a utilizar uma ferramenta de poder.

Com toda a humildade, acredito que faz sentido convidar o público a reflectir sobre as minhas propostas.

(...) Se de alguma forma o resultado desta investigação se torna político, nunca será panfletário. Isso não me interessa.”

“Por vezes, no meio dessa tal clausura, preciso de falar, de rebentar, porque já não aguento pensar mais”

“Importa-me a condição humana. Interessa-me a ideia de gravidade existencial. E interessa-me perceber como aceitar a existência... É neste sentido que atribuo grande importância a uma busca contínua na procura da felicidade.”

“O processo diário de investigação, não premeditado nem organizado, com as suas inerentes derivas, esse percurso de afectos, de encontros e re-encontros, surpreende-me a mim próprio.”

“[Sobre a exposição “Les Limites du Désert” (2010)] Durante a sua concretização passei por momentos de grande euforia e de grande desânimo... Foi uma luta

constante comigo próprio, eu e o espelho, que me deixou exausto.” (João Tabarra, 2010)

Da entrevista a Francisco Queirós, realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“O título é importantíssimo mas faz parte da obra. A obra não vive sem título e o título não vive sem a obra. O título acontece dentro do objecto artístico. (...) E os títulos das exposições são mais importantes do que os títulos das obras. O título de uma exposição tem que ser toda a exposição. Assim como o título da obra está para o objecto individual, o título da exposição está para o todo, como fio condutor.”

“Tem que existir sentimento. E tem que ser tangível. O espectador não pode ficar indiferente ao objecto que está à sua frente, mesmo que exista um grande discurso atrás dessa obra. De uma forma ou de outra, a obra deve poder ser decodificada por qualquer pessoa. Pode existir um discurso mas o objecto artístico não se deve fechar nesse discurso. O objecto artístico deve também ser tangível.”

“Vejo um crescimento: vejo uma infância, uma pré-adolescência, uma adolescência... Faço questão de pensar o meu percurso artístico desta forma:

A Escola de Belas Arte é o infantário. É aqui que começamos a brincar com os elementos básicos da criação artística. E aqui é-nos pedido a construção de uma identidade. Quando saímos da escola pensamos que sabemos quem somos.

Posteriormente, com o desenvolvimento do nosso trabalho e com a realização de exposições percebemos que a escola foi apenas o começo, que apenas nos foram dadas a conhecer as ferramentas e a possibilidade de as experimentar.

Os problemas que me são apresentados em cada uma destas etapas são em tudo semelhante aos problemas que elas proporcionam nas nossas vidas.”

“É óbvio [que estou a trabalhar sobre mim próprio]. É a única coisa que eu conheço. E eu só trabalho sobre aquilo que conheço. Apesar de ter 38 anos, estou a viver como se tivesse 16.

(...) A arte é isso, [é uma busca da consciência de nós próprios].”

“[O meu trabalho] é sobre o meu crescimento. É como um auto-conhecimento de mim mesmo. Da mesma forma que todas as vivências que tens ao longo da vida te vão formando e moldando, também a maneira como tu desenvolves o teu trabalho

vai formando e moldando o teu percurso. Vai crescendo, evoluindo, e transportando-te para novos caminhos. Estas fases são isso.”

“Antes não me aconteciam muito aquilo que agora me acontece (e não é fácil de explicar):

Em determinada altura há um ‘click’ e parece que saio de mim. É como uma droga que te transporta para um outro nível. Como se o meu corpo estivesse a trabalhar e tu estivesse num outro patamar.

É muito bom e não dura muito.

[E] cada vez que há um ‘click’ avanças um passo para frente, sobes um degrau, aprendeste alguma coisa...”

[Sobre o erro e o fracasso na prática artística] Tudo isso é muito importante... [mas não são um denominador comum à prática artística]. O erro e o fracasso não se podem aplicar a todos os meios. Há meios que não te permitem experimentar nem erro nem fracasso por envolverem muito dinheiro [ainda que essa experiência seja, efectivamente, importante].

“No meu processo criativo pergunto-me várias vezes: porque não fazer isto ou aquilo? E se não encontro nenhum motivo para não o fazer então faço-o. (...) E normalmente não encontro justificações para não fazer aquilo que penso fazer.” (Francisco Queirós, 2010)

Da entrevista a Carla Filipe, realizada no Porto, a 19 de Novembro de 2010:

“(...) Sei separar aquilo que realmente fica na minha intimidade daquilo que, ainda que sendo íntimo, me interessa apresentar e trabalhar. Na realidade, esse eu que apresento é também o outro, é também público, plural...

(...) Falo do outro falando de mim. E falo de mim sem estratificar o conjunto, sem nivelar o outro.”

“[Sobre um exercício feito para a revista “L+Arte”] (...) Pretendi alargar a ideia de atelier. E correu bem.”

“[O atelier como] quatro paredes [é] redutor. (...) O trabalho de atelier não se passa apenas dentro de 4 paredes. O trabalho passa-se também na rua.”

“(...) Embora a história da arte nos dê tantos exemplos diferentes, a nossa prática [artística] acaba muitas vezes numa abordagem quadrada.”

“Quando estou a desenhar estou sempre a pensar. E tento contrariar a escrita. Mas a escrita acaba por contaminar o desenho com notas sobre aquilo que estou a desenhar, sobre aquilo que estou a pensar... Muitas das vezes vejo nessa escrita um diálogo com alguém.

(...) [Os desenhos] funcionam [como cartas, como um diário e] também como testemunho. (...) E apercebo-me que o espectador lê tudo aquilo que eu escrevo nos desenhos.”

“Desenhar ao lado da louça por lavar e das contas por pagar (...) por vezes dá mau resultado.... Essas coisas começam a invadir o meu trabalho. Estava cansada dessa intromissão e senti necessidade de separar o meu quotidiano do meu trabalho artístico.”

“Tenho uma grande ânsia de fazer coisas. Tenho uma data de projectos que quero concretizar.

Estou sempre com medo de morrer daqui a um mês, então quero fazer tudo, tudo”

“Quando faço o meu trabalho sinto-me livre.”

“Sim, sim. [Interessam-me as incertezas, os fracassos, os erros]...”

“Levamo-nos [muito a sério]. Falta-nos alguma... O filósofo José Gil também se refere a isto... Nós somos muito cultos, mas também muito severos connosco.” (Carla Filipe, 2010)

Da entrevista a Daniel Blaufuks, realizada em Lisboa, a 8 de Fevereiro de 2011:

“[Sobre a incoerência na arte] A incoerência faz parte da arte. Nós é que nos esquecemos disso...”

“[Sobre o fracasso, o erro, o equívoco, a crise, o acidente, o acaso e a fronteira, a ruptura, a desconstrução, etc...] Felizmente ou infelizmente, faz tudo parte da crise...”

“Nesta profissão é necessário estar constantemente re-inventar o próprio trabalho, a criar por cima do que está feito. É necessário estar constantemente a dar passos, passos em frente. Todo este percurso não se deve medir nem avaliar como, por exemplo, no desporto, pelo tempo ou pela rapidez de execução.

(...) Não procuro saber quanto ‘bom’ ou ‘mau’ é que eu sou. Aquilo que me preocupa e sempre me preocupou foi tentar apresentar o meu melhor trabalho. Metaforicamente, sempre tentei apresentar o meu melhor eu, sem me comparar com outros artistas. Eu só posso ser eu; mas esse, posso tentar esticá-lo ao máximo.”

“Eu sou um cidadão, um cidadão atento, não diria politizado mas interessado na política, na grande política, não na pequena politiquice.

(...) Mais do que a política propriamente dita, interessa-me a construção da história. E essa construção pode também passar por questões políticas... (...) A história não pode ser esquecida. E cada artista interessado nesse trabalho trata os temas que lhe são próximos. (...) Acho sempre necessário reler a história.”

“À partida, o artista está no seu espaço, no atelier.

(...) O atelier funciona como um local de recolha, de calma, de leitura, de produção, produção concreta. (...) Perceber as fotografias, escolher as fotografias, isso tem que ser feito no atelier.”

“(...) Posso levar esse meu atelier para outros sítios (...) mas acabo por sentir falta do meu espaço concreto. Do espaço onde criei um conjunto de rotinas. Ainda que acabe por me cansar dessas rotinas, há momentos em que elas são necessárias e insubstituíveis.”

“E os livros (...) são muito democráticos e isso interessa-me. E também me interessa a relação muito própria que o leitor estabelece com o objecto livro. (...) Têm um tempo [próprio] e prolongam-se para além das exposições. E parece-me que há uma atitude diferente do leitor perante o livro e do espectador perante a exposição.

(...) Um livro permite uma outra abordagem, eventualmente mais completa.

Por vezes, só um livro pode dar a conhecer a totalidade de um trabalho vasto que seria impossível expor nas paredes de uma galeria de arte.

Eu tenho livros que não correspondem a exposições... O “Sob Céus Estranhos” foi um filme e foi um livro. Mas nunca foi uma exposição.”

“Faço este tipo de livros [que colocam mais questões do que apresentam respostas] e gostaria de os ver feitos também por outros artistas.

(...) Os objectos não precisam de ser todos claros, não precisam de ser todos afirmativos.” (Daniel Blaufuks, 2011)

Da entrevista a Gerardo Burmester, realizada em Castelo da Maia, a 18 de Fevereiro de 2011:

“Quando exponho procuro não pendurar apenas uns quadros na parede. Tento dar o meu melhor e, nesse sentido, por vezes surpreendo-me a mim mesmo.”

“O título remete para a contradição (que é natural em mim), para o tal ‘grande quadro’, para a minha identidade. Tenho uma tendência quase infantil, primária, para uma coisa e simultaneamente o seu contrário, para o sim e o não.”

“Sem dúvida nenhuma [privilegio a emoção]. Acho-me mais um criador de sensações. Sou mais um artista de atmosferas.”

“[Sobre o erro, o fracasso, a falha, a deriva...] Sim, fazem parte [do meu processo criativo]”

“É difícil falar sobre os caminhos tortuosos do “fazer artístico”. Há processos obscuros na criação artística que são imperceptíveis para os outros e que não são verbalizáveis. Em alguns casos, escapam ao próprio criador. Noutras situações, são pessoas exteriores, outras que não os próprios artistas, que apresentam leituras surpreendentes.”

“Eu próprio quis libertar-me desse impulso do artista, emotivo, angustiante e comecei a projectar objectos para que outros os realizassem com uma total frieza, sem as angústias e sem as emoções inerentes ao processo criativo.”

“(...) Sinto necessidade de ter um ponto de partida. Um ponto de partida até no sentido físico (...) para daí me organizar. O meu lugar é o meu ponto de partida.”

“Não há lugar para o artista. (...) O lugar do artista é ele próprio [e] tem sempre que ser verdadeiro.

(...) Sobretudo é importante fazer, fazer, fazer sem auto-crítica... ainda que seja mais difícil...” (Gerardo Burmester, 2011)

Da entrevista a Joana Vasconcelos, realizada em Lisboa, a 21 de Fevereiro de 2011:

“Durante muito tempo achei que existia qualquer coisa de errado na minha obra.”

“(…) A verdade é que várias pessoas inventaram estratégias para fingir serem aquilo que não eram. É a construção desse conjunto de estratégias à volta do ‘não ser’ que estraga tudo. Esse é o drama das artes.

E é exactamente isso que é curioso no meu caso: eu nunca achei que fosse. Sempre fui a última da linha, sempre fui a má aluna do AR.CO, nunca tive as bolsas, nunca fui comprada pelas colecções, nunca fiz parte dos grupos, nunca fui eleita nem escolhida por toda uma estrutura que existe (e que sempre existiu) para eleger os seus. Isso foi mau e foi bom. Foi bom porque me deu espaço para eu crescer sozinha, para traçar o meu caminho sem constrangimentos, contudo, essa construção foi feita com um baixíssimo nível de auto-estima.”

“Artista, ou se é, ou não se é. (...) Não se escolhe ser. Eu não escolhi ser artista, eu era, sempre fui e serei sempre artista, mas não o sabia.”

“[Não valorizo o fazer. Interessa-me] o objecto, claro. Ao contrário daquilo que se passava no século XIX, o artista hoje não é um artesão nem é um técnico especializado que junta ao artesão uma capacidade poético-filosófica.

(...) O fazer deixou de ser o mais importante. Hoje, aquilo que é mais importante é o conceito.” (Joana Vasconcelos, 2011)

“[No meu atelier são fundamentais] as pessoas e o próprio espaço.

(...) Eu já trabalhei em espaços errados. O espaço é fundamental. O atelier anterior era um espaço de sonho para os artistas, num hangar com luz natural, lindíssimo, na Fundação de Oeiras. As pessoas até eram as certas mas o espaço era errado. O escritório estava longe da oficina, a oficina misturada com a galeria, etc...

(...) [Trabalho com muita gente,] confio em muita gente. (...) No karaté, com 17 anos, treinava grupos de 100 pessoas.”

“Eu criei este atelier à imagem da minha obra. Estou neste espaço à cerca de 3 anos. Ao longo do tempo fui construindo a equipa e moldando o espaço. Dividi-o em 4

ou 5 grandes núcleos, que são aqueles que necessito ter como pilares estruturais para que a minha obra possa existir.

Este atelier tem um escritório, onde estamos, e onde eu desenho as minhas peças, onde tenho os meus 'note books' onde faço os meus 'sketchs'. Deste espaço, os desenhos seguem para a arquitectura onde são desenhados à escala. Da arquitectura passa à engenharia onde se realizam as reuniões técnicas com o Fernando na tentativa de resolução de questões práticas. Posteriormente segue para a produção para perceber quanto vai custar materializar a ideia e que meios são necessários encontrar. Depois passa para a zona financeira, para orçamentar e perceber se é economicamente viável. Quando todo este processo está ultrapassado, vai para a imprensa, onde é escrito o texto que acompanha o projecto. Posteriormente, vai ser executado na oficina ou na zona têxtil. Depois de concluído é colocado na galeria onde é exposto, fotografado e filmado. Por fim, recebemos uma equipa exterior para, em conjunto, encontrar a melhor forma para desenhar as caixas e empacotar o objecto para o transporte. Desenha-se as caixas, empacota-se o objecto e a obra sai do atelier.

Isto é o meu atelier [e] todas as peças aqui dentro seguem este processo.”

“O Rembrandt ou o Vélasquez tinham ateliers de grande escala. Eu posso encontrar ateliers semelhantes ao meu em qualquer época. O meu atelier não é especial. O meu atelier é apenas um atelier dos dias de hoje, neste espaço físico, neste contexto social, económico-político e religioso.”

“50% das pessoas que trabalham no meu atelier estudaram para ser artistas mas só há um artista, que sou eu.

E eu tenho um atelier forte porque quem cá trabalha assumiu que não era artista e entendeu essa diferença, o que é fundamental.” (Joana Vasconcelos, 2011)

Da entrevista a Pedro Proença, realizada em Lisboa, a 22 de Fevereiro de 2011:

“[Sobre a forma como o próprio lida com um grande fluxo de interesses, informação, ideias, trabalhos, etc...] Provavelmente faço-o de uma forma superficial, de uma forma que se relaciona com o lado mimético da própria arte. A minha mulher costuma dizer que eu não leio, apenas folheio os livros. Não é verdade. Existem momentos em que é necessário focar zonas de investigação. Mas é verdade que tenho vontade de devorar. Não lhe chamaria angústia, talvez ansiedade...

(...) Existe alguma confusão entre angustia e ansiedade como. (...) A ansiedade tem a ver com a vontade de devorar e a angustia remete já para um medo maior, para uma noção de vazio (ou de cheio).

(...) Tudo isso se relaciona com o meu processo de construção.

Tem a ver com uma vontade de associar diferentes coisas e perspectivar outros caminhos, o que provoca, simultaneamente, uma ambiguidade latente que me é grata e que se relaciona com a noção de complexidade.

Também existe uma descontinuidade nas relações que vou estabelecendo. Começo a criar ligações e abandono-as a meio para iniciar outras ligações. Neste processo há coisas que ficam em suspenso. Percebo (e já escrevi sobre isto) que quando há uma novidade, essa novidade vai substituir o precedente. Também por isso me parece importante rever aquilo que já foi feito mas, simultaneamente, vai-se aumentando desmesuradamente o material. De repente vejo-me como um acumulador quase submerso, e isso pode ser vertiginoso.”

“Mentalmente sou bastante organizado. Mas não encontro incompatibilidade entre racionalidade e intuição. (...) Considero que a racionalidade e a intuição podem existir simultaneamente.”

[Sobre os chavões: fracasso, erro, ruptura, deriva, etc...] São uma doxa. São termos, como quaisquer outros, que servem para articular outras ideias.

O fracasso tem a ver com uma exigência muito grande que as pessoas colocam sobre si próprias. Propor objectivos absolutos para atingir o possível. E o possível é uma espécie de fracasso assumido relativamente aos objectivos propostos. Em Portugal, a ideia de assumir o fracasso está interiorizada pelo menos a partir do sec. XVI. O fracasso funciona como forma para assumir o afastamento de determinados centros decisórios. E não quer dizer que esse fracasso voluntário efectivamente exista. Pode ser encarado como uma figura retórica que se pode transformar numa possibilidade de abrir caminho para a falha, para o erro, que pode até ser uma coisa bonita.

(...) O Fernando Pessoa escreveu na “Tabacaria” (de Álvaro de Campos): “Não sou nada. Nunca serei nada. Não posso querer ser nada. À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.” O fracasso faz parte constituinte de Portugal. É mais um mito nacional.

Esta é uma maneira retorcida, ou sofisticada, de construir. O Eduardo Batarda consegue criar uma retórica muito inteligente sobre este género de coisas, com o assumir da maturidade. Mas depois temos o Álvaro Lapa um teórico da imaturidade...

Ele tem um último texto, uma suposta entrevista a Gombrowicz que tem justamente a ver com os temas da imaturidade típicos do escritor polaco. Mas desde que ele inventou o pseudónimo Abdul Varetti que o fracasso voluntário é já uma desculpa antes de pedir desculpa, e uma possibilidade de usar o fracasso como uma vantagem.”

“Eu sou muito da imanência. E acho que o acto de pensar é físico. (...) O corpo é onnipresente em todos os processos do pensamento. E todas as ficções que posamos criar relacionam-se com o eu, sujeito, não de uma forma centrípeta mas como uma espécie de atmosfera que organiza e reorganiza as coisas. O sujeito é a forma de assumirmos o corpo.

“O essencial do sujeito é a consciência embora ela possa não ser uniforme. A consciência está cheia de ambiguidades, de zonas dúbias, pode ter vários eus, de jogos de máscaras, de heteronomias, mas para mim parece-me inequívoco que a consciência existe. Essa ficção que é o eu, existe, está aqui, e deve ser assumida. E há alguém ou algo que está a coordenar tudo isto.

Os budistas dirão que não, dirão que a consciência é um agregado de coisas, mas isso não é muito diferente da perspectiva moderna de considerar a consciência um agregado de estímulos eléctricos ou neuronais.

A espiritualidade é uma espécie de abertura para situações limites de experiências. Eu sou um praticante de yôga e por isso mesmo sei bem como isto funciona. Mas não encaro nenhuma dessas experiências limites como algo metafísico. Pelo contrário, todas essas experiências são muito físicas (ou químicas).

Para todas as outras coisas que entram no domínio do esoterismo (que de resto considero divertido) inventei, com alguns dos meus amigos homeostéticos, um esquema: O “Tretoterismo”. (...) O “Tretoterismo” é tudo aquilo que achamos que é treta mas funciona... como o efeito placebo...”

“O meu discurso sempre foi politizado [e] tenho uma participação política quer pelo lado da paródia que por um outro lado mais sério.

(...) O meu grupo, os “Homeostéticos”, tinha também uma componente relacionada com essa herança política. Havia nos “Homeostéticos” uma vontade de prosseguir nas artes a experiência da revolução.” (Pedro Proença, 2011)

Da entrevista a Cristina Mateus, realizada no Porto, a 3 de Março de 2011:

“Eu acho difícil separar artista e obra. (...) Tenho alguma dificuldade em balizar onde, exactamente, termina a obra e começa o artista.

(...) [Eu acabo sempre em mim, num eu íntimo] (...) [Eu sou o meu limite].”

“[O espaço do atelier é] um espaço resguardado.”

“(...) De forma recorrente, o discurso vai sendo dirigido não propriamente na perspectiva de saber quem sou, mas no sentido de ser quem eu sou. No sentido de ser-se (...) não no sentido de estar centrada sobre mim própria. Vejo-me como quem está dentro de um carro, no seu habitáculo, num espaço fechado, ao volante, a guiar. Como um espaço de evasão. (...) Estar totalmente fechada e totalmente ligada a uma máquina que controlo (mas que nem sei como controlo) permite-me pensar em tudo que não sabia que ia pensar. Estar ao volante permite-me pensar. Essa é a imagem do trabalho.”

“(...) Quando falas num trabalho centrado sobre o próprio, eu não consigo entender isso... Eu entendo o próprio na sua relação com aquilo que o envolve. (...) Parece-me que acaba por ser sempre assim.”

“O subtítulo do trabalho que vou apresentar no âmbito do doutoramento é “Nada de Nada” [e] relaciona-se com uma recusa em cumprir um programa. Algo que se tornou tão forte que, a certa altura, apresentou-se como uma evidencia incontornável para mim própria. Consegui perceber que podia transformar essa recusa no trabalho de doutoramento. (...) [O trabalho] ficou resolvido a partir do momento em que eu assumi a sua recusa.”

“[Sobre as disciplinas artísticas (e a própria prática artística) na universidade] Parece ser uma impossibilidade... e a reacção a essa ideia de impossibilidade marcou todo o meu trabalho. Neste momento consegui aparentemente ultrapassar essa impossibilidade. Contudo, o trabalho que eu estou a fazer trata dessa recusa e apresenta-a como definitiva. Como se a recusa viesse para ficar.”

“(...) O sistema académico pensa que vais avançar, fazer melhor, inovar... ora estas palavras não existem para os artistas.” (Cristina Mateus, 2011)

Da entrevista a Pedro Calapez, realizada em Lisboa, a 9 de Março de 2011:

A fotografia ocupou (e ocupa) a minha vida durante muito tempo. De resto, esse lado tecnológico é algo de que gosto e que incorporo no meu atelier.

“Os títulos dos trabalhos, ou os próprios títulos das exposições, relacionam-se por vezes com a própria nomeação que se dá ao objecto enquanto está a ser criado. São nomes provisórios, decorrentes do próprio processo de criação, que acabam por se tornar definitivos. Noutros casos utilizo pedaços de texto que me interessam, escritos por outros autores. Descontextualizo-os e atribuo-lhes uma nova vida ou uma vida paralela.”

[Sobre incongruências, erros, desvios...] Esse espaço tem que existir. Acredito que o trabalho também se constrói dessa maneira... [É a importância do processo].”

“Julgo que não posso negar esse lugar comum... Eu crio para mim próprio. E há uma satisfação especial em ser um espectador privilegiado da minha própria obra, de conseguir um equilíbrio nessa dualidade: ora por dentro, a fazer, ora de fora, a ver.

Essas diferentes perspectiva, esses diferentes olhares (que não sei caracterizar) parecem-me ser como a tal dobra: de um lado uma coisa, do outro lado outra. Também o José Gil se refere ao momento em que uma coisa se transforma noutra, essas pequenas distâncias entre as coisas, essas pequenas diferenças.”

“[Sobre o pessoal, subjectivo, íntimo e sobre o exterior, social, político, religioso...] Em doses diferentes, existe um pouco de tudo. Até porque os discursos pessoais acabam por se tornar discursos políticos. O discurso é eminentemente político. Contudo, as relações do objecto artístico com o olhar são relações extremamente íntimas. O lado formal, muito evidente dos meus trabalhos, é desmontável. Pensando em Matisse, eu poderei ver os meus trabalhos como possíveis exercícios do decorativo, mas na acepção que estas palavras têm no discurso de Matisse.

(...) Apesar de usar sistemas que se fecham em si próprios, considero que os meus trabalhos ultrapassam o objecto.”

“[As obras] que me interessam são aquelas em que [existe] uma certa indefinição. (...) Interessam-me as ambiguidades e os territórios não delimitados.”

“Uma obra com um único nível de leitura interessa-me menos.” (Pedro Calapez, 2011)

Da entrevista a Zulmiro de Carvalho, realizada em Valbom, a 10 de Março de 2011:

“(...) Vivi situações dramáticas que me levaram a grandes reflexões e a uma experiência humana que marcou a grande transição de jovem para adulto. Foi marcante a vários níveis.”

“[Vim] de uma família de ourives. Hoje, coloco a hipótese de ter introduzido os metais na minha escultura, justamente, por essa experiência de ourives que tive em jovem. (...) Quando falo sobre os metais há coisas que se ligam de forma muito forte e muito directa com essa experiência de jovem.

(...) Pontualmente, tenho umas fugas para umas coisas cromáticas mas, ainda agora, prevalece o desenho monocromático e a escultura de grande contenção.”

“Eu guardo tralhas, preservo coisas, e ideias também. Tenho necessidade de ter essa moldura. Mas, quando penso nos meus objectos, esse exagero, essa soberba, não aparece. Sou contido e pretendo passar essa ideia de contenção.”

“[Criei] um atelier utópico, que, na realidade, não tem o fim para que foi destinado. (...) Neste momento, o meu atelier é uma coisa de carácter muito íntimo que poucas pessoas frequentam. (...) Utilizo um espaço pequeníssimo e cómodo. (...) Não precisa de ter nenhuma das características do atelier romântico com luz norte e etc...”

“Não estou à espera da inspiração. A minha actividade é, acima de tudo, o pensamento. (...) Não preciso de ter a minha impressão digital gravada nas minhas esculturas. (...) E para isso não preciso de nenhum espaço privilegiado.”

“(...) E é em momentos de maior calma ou serenidade que resolvo e respondo aos problemas e às questões que os meus trabalhos me colocam.”

“(...) As peças que expus na Galeria Quadrum, em 1982, não tinham plintos, nasciam do chão. (...) Na altura, esse distanciamento [da escultura de plinto e da marca do autor] surgiu através dum processo mental.”

“Eu não tenho certezas... (...) Uma característica que cultivo é uma certa humildade. (...) Tento utilizar um discurso simples...”

“O meu processo de trabalho resulta das minhas aprendizagens, das minhas vivências, do conhecimento que vou adquirindo... Penso que são este tipo de questões que moldam a minha prática. (...) E existe uma mistura entre intuição e razão e não sei qual é a importância de uma ou de outra. Acredito que apanhe um pouco da intuição e depois crio-lhe uma razão.

(...) [Trata-se] de um processo muito mais racional e cerebral...”

“[Sobre sociedade, política, religião, género, etc...] Sim. Tenho dentro do atelier essas coisas todas.”

“[Sobre a importância no processo de criação do fracasso, do erro, do equívoco, da crise, do acidente, do acaso, da deriva, ou da fronteira, da ruptura, da desconstrução, etc...] O fracasso, o erro, o equívoco, a crise, não. Mas o acidente sim, o acaso sim e a ruptura também. A desconstrução talvez não...” (Zulmiro de Carvalho, 2011)

Da entrevista a Fernando José Pereira, realizada no Porto, a 11 de Março de 2011:

“Não posso, nem quero, dissociar a minha vida de artista da minha vida de professor.”

“Nunca fui assunto do meu trabalho artístico. (...) O “eu próprio” no sentido comum da arte, no sentido do artista se apresentar, de mostrar essa intimidade, nunca coloquei como possibilidade sequer. Aquilo a que recorro bastante, e voltando um pouco atrás, é a honestidade. Nunca falo de coisas que não sei. Só falo das coisas que conheço bem. E as coisas que conheço bem são as coisas que vivi e vivo na minha vida. Os meus trabalhos encaminham o espectador pelas minhas experiências pessoais para coisas que não são pessoais.”

“O meu atelier tem mudado várias vezes de conceito ao longo do meu percurso artístico.

Se, de facto, no final dos anos 80, quando eu saí da escola, o atelier era para mim aquela coisa mitificada que me diziam que era, de repente comecei a pensar exactamente o contrário. E durante alguns anos o meu atelier pulverizou-se. Abdiqueei de quase tudo. Abdiqueei de ter um atelier físico. Era um pensador que realizava os meus trabalhos sem necessitar de um atelier físico. Mas rapidamente percebi que precisava de um espaço. Tu dizes: amoral. Eu acrescento outra coisa: que seja inte-

ramente meu, feito à minha medida, feito por mim e para mim. E cada ano que passa sinto mais a necessidade de uma espécie de um refúgio para onde trago esse mundo todo. É dentro do meu atelier que eu consigo lidar com o mundo todo. E sem me integrar nele.”

“Eu tenho um grande fascínio pelas periferias da sociedade (...) [e] também me interessa, e sobremaneira, a ideia do terrorismo. (...) Sempre me interessaram os lados mais afastados daquilo que é tido como a normalidade social.”

“Sou apologista da utopia. A utopia como constante procura. Algo que se relaciona com uma lógica desejante. Desejo que, nos artistas, parece-me ser bastante exacerbado. Neste sentido, as utopias são boas. São boas para não se realizarem. Quando as utopias se realizam tornam-se coisas sinistras.”

“[Sobre o equívoco, o erro, a crise, o fracasso, o acaso, o acidente, etc...] Permito e aceito tudo isso... [E sobre a intuição] Reconheço um grande poder na intuição (...) e é por aí que o acaso entra nos meus trabalhos...”

A intuição, o acaso, o erro, o absurdo... fazem-me questionar a designação “científica” da pesquisa em arte.”

“Perguntaram-me uma vez como nascem as ideias. Se essa pergunta é desconcertante é precisamente porque invoca [a] espiritualidade. Há algo que me escapa. O equívoco, o erro, a crise, o fracasso, o acaso, o acidente, a intuição, o absurdo, etc... todas essas coisas formam uma nuvem que não sei definir e que, continuamente, povoa a minha cabeça.”

“(...) Acredito em algo que tem comandado toda a minha vida: arriscar. Arriscar ao máximo. Nunca cristalicei em coisa nenhuma. Sempre arrisquei muito e quando se arrisca assim, é o que for.”

“À partida, fico sempre muito inquieto em relação ao meu trabalho (o que não me parece muito normal num tipo com a minha idade).”

“(...) A autoria romântica nunca conseguiu ser ultrapassada. O autor, o artista como autor, é central na criação artística.”

“Prefiro sempre estar na sombra, não aparecer nem ver o meu nome escrito em lado nenhum. É algo que me preocupa diariamente de forma quase obsessiva e que até hoje não consegui resolver.”

“Eu vivo única e simplesmente em torno da arte. Não tenho preocupações de outro género. A minha preocupação é voltar para o atelier. E fazer, e fazer, e fazer.”

“Não consigo racionalizar o porquê da minha insistência em vir para o atelier todos os dias, para fazer, para pensar, para criar. Poderá relacionar-se com a espiritualidade?...” (Fernando José Pereira, 2011)

Da entrevista a Alberto Carneiro, realizada em São Mamede de Coronado, a 18 de Março de 2011:

“(...) As minhas experiências de menino foram, efectivamente, a minha grande formação. (...) e estruturei toda a minha obra a partir da consciência desses fundamentos.

(...) Precisei da cultura erudita para perceber isso. E Tive que recusar essa mesma cultura erudita para poder chegar onde cheguei.”

“Neste momento (...) sou praticamente intocável pela opinião dos outros sobre o meu próprio trabalho porque pura e simplesmente não faz sentido. E não podia ter esta maneira de ser aos 40 anos.”

“Desde há muitos anos que defendo que todo o trabalho de criação artística é autobiográfico. Todo o trabalho de criação artística passa pela experiência do próprio, passa pela sua vida, por toda a sua vida. [Também por isso] todo o meu trabalho enquanto professor é para mim tão fundamental como o meu trabalho de criação.”

“Tenho [o trabalho artístico de criação] como profundamente individual.”

“O artista quando cria, cria com tudo.”

“[Preciso] de fazer as minhas catarses através do meu próprio trabalho.”

“Ando há muitos anos a tentar desatar um nó... (...) Sempre, ao longo da história (...) o Homem procurou desatar um nó. (...) [E] sem o nó, a vida deixava de ter graça.”

“Eu pergunto a mim mesmo porque faço estas coisas?”

(...) O meu processo de avançar é por superação, ou melhor, por negação, por recusa. Em rigor, nunca sei o que quero. Sei o que não quero e é assim em todos os humanos.”

“O domínio da arte é o domínio das metáforas. E esta é a razão pela qual a arte se inscreve num mundo muito complexo.”

“O espaço que está entre as coisas é uma das minhas especialidades...”

“A espiritualidade é da natureza da obra de arte.”

“O valor da coisa passa pelos seus valores intrínsecos, de proporção, e passa também, e fundamentalmente, pelos seus valores de escala, ou seja, pela relação que estabelece com aquilo que o rodeia.

(...) Neste sentido, aquilo que é essencial não é uma coisa nem a outra. É, antes, a relação entre, é o que está entre. E o que está entre é a energia das coisas. E aqui sou muito Taoista, de prática e de pensamento.”

“Os meus objectos artísticos não discuto, mas discuto a minha personalidade.”

“Não sou um moralista, sou um ético. Neste sentido sou amoral. A moral diz-me muito pouco. A ética... é outra história...”

“Sempre que a obra de arte é submetida (...) ao juízo moral (...) está, naturalmente, condenada. A obra de arte não se compadece com fraquezas desse tipo.

(...) O único condicionamento que a obra de arte comporta é o ético.”

“O meu jardim é um plano de trabalho como qualquer outro. É uma criação como qualquer outra. (...) O meu jardim faz parte integrante da minha inventiva, do meu processo de invenção da obra.”

“Trabalho por necessidade de satisfação espiritual.” (Alberto Carneiro, 2011)

Da Entrevista a Rui Chafes, realizada em Lisboa, a 24 de Março de 2011:

“Em criança (...) desenhava melhor do que as outras crianças. São os sintomas da doença.”

“Ser artista é uma grande força mas é também uma grande fragilidade.”

““Contramundo”, uma palavra só, em alemão “gegenwelt”, é exactamente essa ideia. É como se o mundo estivesse ao contrário.

(...) Isto é o que se passa na minha cabeça, no meu atelier e nas minhas exposições. O que eu quero é o mundo ao contrário.”

“O meu trabalho pretende re-posicionar o espectador e atribuir-lhe um outro ponto de vista.”

“Eu acredito no pensamento (...) para lá do objecto. (...) Não acredito no valor dos objectos ‘per si’. (...) Os objectos não valem pela sua existência, nem pela sua execução técnica. O seu valor está (ou não) na sua capacidade de apresentar um módulo de pensamento.

“[Sobre o imprevisto e o acaso] No meu caso, (...) tudo é extremamente controlado, contudo, e embora não pareça (...), existe espaço para aquilo que pode fugir ao meu controlo.”

“Embora não acredite na matéria, e paradoxalmente, sinto uma absoluta necessidade de executar os objectos em atelier.”

“Se o próprio artista está sempre a passar coisas por baixo da mesa, a dar folgas a si próprio, está feito. Pode até ser um artista muito talentoso mas se não for totalmente honesto o seu trabalho apresenta buracos. E o trabalho de um artista não pode ter brechas. Essas brechas são única e exclusivamente da responsabilidade do próprio artista.

(...) Não se trata de falhar. Trata-se de errar. Trata-se de desonestidade. Trata-se de quando um artista faz coisas que ele próprio sabe que são erradas.”

(...) Qualquer pessoa o consegue perceber, e os artistas percebem-no bem. Infelizmente não raras vezes encontrámos no percurso de um conjunto de artistas com talento situações onde eles próprios criaram, propositadamente, coisas erradas, onde eles próprios deram essas borlas.

Falhar é diferente. Falhar é quando o artista se encontra num beco. Quando o artista não consegue ultrapassar uma barreira.

(...) Há grandes artistas que nunca deram borlas a si próprios, embora tenham falhado várias vezes. E há grandes artistas que deram borlas e fizeram lixo propositalmente. Não me parece que devam ser condenados ao inferno. Acho, sobretudo, pena, quando artistas talentosos são desonestos.

(...) [A questão moral é] essencial” (Rui Chafes, 2011)

Da entrevista a José de Guimarães, realizada em Lisboa, a 18 de Abril de 2011:

“(...) Com 15 anos (...) ia para esses montes em torno da cidade, apanhar pedras e outras coisas estranhas (...) que me levassem à descoberta de um tesouro.”

“(...) Revejo-me em coisas extremamente experimentais. (...) Nos últimos anos alimento-me muito mais de exposições que ultrapassam [aquilo que já está estabilizado].

Também o meu próprio trabalho está sempre numa contemporaneidade irritante, sobretudo para os consumidores. Acredito que aquilo que estou neste momento a fazer nem daqui por dez anos entra no gosto da maioria das pessoas. Mas tem sido sempre esse o meu trajecto. Não o faço propositadamente. É algo instintivo.”

“Privilegio [o] experimentalismo que me leva a utilizar diferente meios (...) o que, por vezes, cria um desajustamento em relação a padrões estabelecidos”

“[O atelier é para mim um espaço vital,] fundamental.”

“[No atelier, o essencial são] as ferramentas.”

“A minha produção artística é muito preenchida com o mundo que me rodeia. (...) Não há dúvida que a minha obra manifesta os impulsos que vou recebendo do exterior.”

“(...) Na maioria dos casos, os artistas colocam-se a si próprios no centro. O ego dos artistas é uma coisa terrível...” (José de Guimarães, 2011)

Da entrevista a Eduardo Batarda, realizada em Lisboa, a 19 de Abril de 2011:

“Os bonecos que eu criava eram retirados (ou re-imaginados) do vocabulário dos circos, das feiras, dos desenhos de casa de banho, etc... (...) com o rasca, com a cultura suburbana de segunda e de terceira. (...)”

“A importância do fazer parece-me ser uma marca relevante. (...) E também aqui nasce mais um dos equívocos. Percebe-se que eu sei pintar, percebe-se que eu faço as coisas bem feitas, dizem que sigo um conjunto de elaborados processos técnicos, mas...”

“[Sobre razão, intuição e sobre acaso, fracasso, erro, crise, desconstrução, etc...] O instinto e a razão são palavras que pouco querem dizer. E as noções que introduziu não estão muito longe disso. São noções que eu não uso.”

“Independentemente de o conseguir ou não, aquilo que eu gostava de fazer, e de uma forma deliberada, era estipular um determinado número de princípios que criavam um contexto para o meu trabalho, trabalho esse que, nesse sentido, jamais poderia ser livre (ou instintivo, se preferir).”

“O meu trabalho é... literário, é... crítico. E é também absurdo. E é preparado para parecer tudo isso. As minhas obras são coisas em que eu finjo.”

Os heterónimos existem no meu trabalho (como em muitos outros artistas) desde muito cedo. (...) Brincar com a linguagem, assim como brincar com a noção de autoria, foram sempre partes básicas do meu trabalho.

“Por volta de 1991, um importante (...) crítico de arte comparou [os meus trabalhos] a umas Vieira da Silva mas em Pop.

Esse equívoco perdurou anos e anos e, como que para me afastar dele, fiz programaticamente e prosaicamente “exactamente o contrário”. ”

“Isto é o que não conto nesses textos: é um processo inteiramente arbitrário, mas esse arbitrário é intelectualmente controlado e assumido conscientemente. No entanto, e à sua maneira, é um processo de associação livre: correndo o risco de me repetir ou de ser sobre-explicado, darei o exemplo dos títulos utilizados na minha última exposição (2004) antes dos “Bicos” (2010), na Galeria 111: “Versailles”, “Monumental”, “Monte Carlo”, “Monte Branco”, “Ferrari”, “Roma”, “Suprema”, etc... Esses títulos referem-se a pastelarias ou cafés frequentados por mim nos primeiros anos sessenta, em Lisboa. Tinham nomes grandiosos.

Tudo começou por um trabalho que, quando concluído, apresentou semelhanças formais com obras suprematistas de Malevich (como uma silhueta suprematista feita de pastilha elástica derretida). Naquilo que para mim era uma alusão óbvia e reconhecível (mais tarde percebi que não), o trabalho passou a “Suprema”, nome de uma pastelaria na Avenida de Roma. Daí, por associação evidente e igualdade de género, apareceram todos os outros locais que eu tinha frequentado e que tinham essas características, esses nomes ambiciosos. Não estava “A Chique das Avenidas” porque eu não a tinha frequentado. Também não estava a Leitaria Garrett porque, embora a tivesse frequentado, não se prestava ao jogo. (...)

Estes pequenos divertimentos vocabulares que têm como chave a “Suprema”, este processo de associação de termos, mistura-se com um outro processo, este auto-biográfico, que não tem que ser publicitado a não ser marginalmente, mas que se envolve com os problemas da “expressão” e da autoria.

(...) Por vezes, as associações são mais obscuras, tornando-se mais difíceis de perceber.”

“[Sobre o sentimento de pertença] “Por um lado, é possível que a pintura “complicada” por sucessivos níveis “literários” de entendimento esteja fora de moda (...) mas... episodicamente há pessoas que percebem os meus trabalhos.

Por outro lado, e como aconteceu com a geração dos anos 80, quando muitos artistas estavam constantemente a piscar o olho, a dar sinais disto e daquilo, a pôr à vista no seu trabalho citações dos artistas de referência; pode ser um fenómeno desse tipo, e mereça ser tratado como tal: ‘name-dropping’, insegurança...”

“Ambos os quadros “Polen...” [remetem para] uma espécie de ‘retour à l’ordre’ – que eu penso que eles evocam (e fiz por isso).” (Eduardo Batarda, 2011)

Da entrevista a João Pedro Vale, realizada em Lisboa, a 2 de Maio de 2011:

“Separo as obras por anos e por exposições porque existem várias peças que têm o mesmo título. Os projectos não terminam necessariamente com a apresentação das obras. Varias vezes, volto aos trabalhos anteriores (...) já que funciona como a continuação do mesmo projecto, anos mais tarde.”

[E também] existirem diferentes imaginários que são recorrentes ao longo do trabalho.”

“[Desde 2004] que trabalho com o Nuno Alexandre Ferreira, meu namorado. (...) O seu papel na criação das minhas obras é muito importante e (...) a discussão à volta da criação e do processo criativo é constante e é feita em conjunto. Na realidade, o nosso trabalho não acaba no momento em que saímos do atelier.”

“(...) A questão da autoria está resolvida.”

“Eu tenho um problema com o ego e penso que, de certa forma, é esse o motor do meu trabalho. (...) E não tenho a certeza que isso seja positivo... (...) É [um problema] porque sou inseguro. Pode até ser produtivo, mas não é fácil...”

Ele [Nuno Alexandre Ferreira], mais do que eu, tem a questão do ego resolvida.”

“Do erro não tenho medo. Nem tenho medo de falhar. Não é fácil explicar quais são, efectivamente, as minhas inseguranças e os meus medos...”

Aquilo que me coloca mais dúvidas e que demoro mais tempo a resolver são coisas normalmente pequenas. Escolher uma cor pode revelar-se um grande problema e pode demorar vários dias a ser resolvido.”

“Dedico muito do meu tempo a projectos aparentemente não importantes. E sinto que nesse processo criativo, aparentemente inútil, aprendo e avanço e, normalmente, com um bom retorno para a minha prática.”

“Não tenho que ser eu a fazer [os objectos]. Verdadeiramente, preferia pensar nos projectos e, posteriormente, mandar fazer. (...) Mas também percebo que esses momentos oficinais (...) são também momentos de aprendizagens importantes, muitas das vezes propulsores para novas obras.”

“Eu consigo reconhecer-me e identificar-me nos meus trabalhos. Sou eu quem lá está. Mas não considero que trabalhe sobre o íntimo. Tento colocar-me numa posição exterior para, desse ponto de vista, equacionar como essa entidade exterior (que na realidade sou eu) se relaciona com as questões propostas.”

“Sobre o universo ‘gay’: O texto crítico da minha exposição na Galeria Módulo, em 2000, escrito pelo João Pinharanda, dizia que eu trabalhava sob o imaginário não heterossexual. Isto foi em 2000 e foi estranho. Sou ‘gay’ e estou a afirmar isso mesmo. Porque é que isso não pode vir escrito no jornal?”

(...) Dez anos depois, em 2009, fiz um filme pornográfico ‘gay’ “Hero, Captain and Stranger”. Embora se trate de uma abordagem muito mais aberta (ou por isso mesmo) as reacções foram muito piores do que há dez anos atrás...

(...) Quando olho para trás percebo que, pelo menos em dois momentos e pelo menos no contexto português, o meu trabalho apresentou algo de novo.” (João Pedro Vale, 2011)

Da entrevista a Ângela Ferreira, realizada em Lisboa, a 17 de Maio de 2011:

“(...) Nos anos 90, fui obrigada a trabalhar em grande solidão. Eu era, na altura, a única pessoa a introduzir e mencionar África no discurso artístico.”

“(...) É precisamente isso que os artistas fazem: novas propostas. Alguns artistas podem fazê-lo conscientemente, como estratégia, outros fazem-no naturalmente de forma não consciente.”

“(...) Em primeiro lugar, [resolvi] os meus próprios problemas (...) como quem tenta abrir caminho. (...) Posteriormente, [senti] confiança para abarcar mais do que apenas a minha realidade.”

“[As experiências do quotidiano] marcam imenso [as minhas obras]. Muito mais do que superficialmente pode parecer, estou emocionalmente envolvida nas minhas obras.”

“O meu espaço de atelier ideal é um espaço conceptual.”

“(...) Preciso de um arquivo com todo o meu trabalho anterior, extruturado e a funcionar.”

“A África do Sul é um país (como eu não conheço outro) onde o trabalho de teor político é vastamente discutido, desenvolvido e aceite. (...) Em Portugal perco-me com frequência na apatia formalista. Preciso, portanto, de ir à fonte, de ir ao local onde há, efectivamente, não só os avanços nos discursos políticos, mas, também, as necessárias rupturas.”

“Há um momento em que existe um fosso (ou um hiato) entre o que é apresentado pelo criador e o que é recebido pelo público.”

“Eu intelectualizo as minhas obras e faço-o, muitas vezes, antes de avançar para o trabalho. Isto não quer dizer que eu não acredite na obra como objecto autónomo, como obra plástica, visual.”

“Quando paro para decidir que vou decidir estou no domínio do racional. Mas quando efectivamente decido estou no domínio da intuição.”

“Tenho [dificuldade em verbalizar o porquê das escolhas]. (...) Visto em retrospectiva, escrito em papel, parece um processo limpo. Mas na realidade não é nada limpo, não é nada linear...”

“(...) Considero que o artista tem momentos extremamente privilegiados (...) quando está sozinho no seu atelier a brincar com ideias.” (Ângela Ferreira, 2011)

Da entrevista a Miguel Leal, realizada no Porto, a 3 de Junho de 2011:

“Encontrar aquilo que efectivamente nos interessa é também um processo que requer uma aprendizagem. Descobrimos tentando.”

“Quando nos sentimos confortáveis num lugar isso quer dizer que chegou o momento de partirmos. Há um desconforto que é necessário para que possamos continuar a fazer coisas.”

“(...) Por vezes, os artistas levam demasiado a sério aquilo que fazem. (...) A melhor forma de proteger uma obra de arte é defendê-la dessa pretensa seriedade.”

“[Sobre os lugares comuns: equívoco, erro, fracasso, ruptura, desconstrução, acaso, sabotagem, confronto...] (...) Todos esses clichés, mais ou menos utilizados na criação artística, são conotados negativamente por estarem associados a [uma] dinâmica entrópica, que foi durante muito tempo considerada como algo negativo, como uma espécie de ralo por onde tudo se escaparia.”

“Um falhanço é uma porta aberta para outro falhanço. E de falhanço em falhanço, ou melhor, de tentativa em tentativa, avança-se.”

“(...) Interessa-me muito mais a descontinuidade (...).”

“Eu e o outro não são coisas assim tão diferentes. A minha toca e a toca do outro não são coisas assim tão diferentes.”

“O meu atelier é muitas vezes o sítio onde o trabalho acontece, por exemplo, um café, uma serralharia, um laboratório, uma galeria ou um museu, uma garagem, a casa de alguém.

Mas, e por mais que eu queira contrariar isso, o atelier acaba sempre por ser o sítio onde regresso para estar comigo. Comigo... e com o meu trabalho. Considero o atelier como um espaço de reserva.”

“[No atelier] pode até não acontecer nada de aparentemente relevante durante semanas ou meses, mas isso não significa que deixe de ser um espaço necessário. [O Atelier] é um espaço para regressar.” (Miguel Leal, 2011)

As saliências

Num processo interpretativo construído pela análise das várias respostas seleccionadas, apresenta-se em forma de lista de tópicos uma possibilidade de entendimento sobre “A prática e a experiência artística: O próprio”, de acordo com a metodologia apresentada em 4.4 “Análise qualitativa do conteúdo”:

- O atelier é o lugar da criação da obra. O atelier é o lugar do artista.
- Cada artista tem o seu atelier, seja ele o que for, moldado à sua medida e à sua imagem. O atelier do artista é o espelho do artista.
- Dentro do atelier está o artista, a sua biografia, o seu tempo e o seu contexto. Dentro do atelier, pelo artista, estão também os outros, está também a sociedade, a política, a religião, o género, etc...
- O atelier, seja ele o que for, é importante e insubstituível, é essencial, fundamental e estruturante. Sem esse atelier, não há artista, não há criação artística, não há arte.
- O atelier muda com o artista e/ou o artista muda com o atelier.
- O atelier existe à medida da obra e/ou a obra é um espelho do atelier.
- O atelier é um espaço à imagem do artista que o habita. É a casa do artista. O atelier é o artista.
- Não há mistério no atelier (há artista, há criação). No atelier há trabalho. O atelier é a oficina, são ferramentas, são as rotinas, é a vida.

-E é importante o espaço físico de atelier. (Fora das 4 paredes do espaço físico de atelier também há atelier. O trabalho do artista não acaba quando se sai do atelier. O artista não pica o ponto. O artista não fecha a porta.)

-O atelier é um lugar calmo, tranquilo, sereno. É um lugar cómodo, resguardado, organizador. É um espaço de reserva, de recolha. É uma base, é um chão.

-O atelier é a casa de onde se parte e local a onde se regressa. O atelier é o ponto de encontro do artista consigo próprio.

-O atelier é um espaço aberto, transparente, descomprometido. Sem gravidade. É um espaço conceptual (é como uma folha em branco: é território de criação e é espaço para todas as possibilidades). O atelier é (deve ser) um território de liberdade.

-Cada atelier tem um sótão e uma cave. E escadas. E portas e janelas. E quartos interiores, arrecadações e arrumações, dispensas, quartos de banho, etc... (A casa como imagem do indivíduo, o atelier como imagem do artistas-retirar?...).

-Não se escolhe ser. Ou se é (e sempre se foi) artista, ou não se é artista.

-O lugar do artista é ele próprio. Os artistas colocam-se a si próprios no centro.

-O artista trata daquilo que o faz levantar-se todos os dias. Da sua ânsima. (vontades, motivações, obsessões, preocupações, prazer, tensões,). O artista trata se si. Do seu dia-a-dia, do seu quotidiano, da sua vida. Trata da sua existência. Trata da existência, toda.

-A criação artística é autobiográfica. As experiências/aprendizagens de criança/jovem marcam definitivamente e enformam os fundamentos que estruturam o artista. O artista é o seu passado. Cada artista tem uma biografia e um arquivo. E trabalha sobre a sua vida. O artista é a sua vida. (Afirmando um ou outro) o artista afirma-se a si próprio. Afirmar a sua identidade, a sua força e a sua fragilidade (o artista é frágil). O artista apresenta-se. O artista cria-se a si próprio. Quando se cria (ou quando cria) cria-se com toda a intensidade, cria com tudo.

-(De forma consciente, estratégica ou de forma não consciente, involuntária) o artista apresenta, propõem.

-O artista pergunta e responde. Interroga e afirma. Equaciona e resolve. O artista pensa.

-O artista cria à frente do seu tempo. Existe um fosso (ou um hiato) entre o que é apresentado pelo criador e o que é recebido pelo público (e o artista também é espectador da sua obra).

-O artista é o espelho do mundo. É o reflexo do mundo. O artista não coincide com o mundo. É o mundo do avesso. O artista funciona ao contrário. O artista não gosta de consensos. O artista está nas margens, nas franjas, ao lado, descentrado, etc...

-O artista arrisca, confronta, é terrorista. O artista está na sombra. O artista é incendiário, é predador. O artista destrói para re-construir, para re-centrar, para re-pensar.

-O artista é altruísta, é generoso. E é egocêntrico. O artista tem problemas com o ego e é inseguro.

-O artista é egocêntrico (coloca-se no centro, constrói a partir de si, constrói para si, constrói-se a si). O trabalho de criação artística é profundamente individual.

-O artista não é extraordinário. Nem é especial. Nem é original. O artista é ambíguo e duvidoso. O artista brinca, farsa... O artista é (ou deve ser) verdadeiro.

-O artista é humilde, simples. O artista é (ou deve ser) honesto.

-O artista é grato, generoso, altruísta.

-As carreiras artísticas são muito solitárias, são viradas para dentro do próprio artista.

-O artista é/está isolado.

-Para o artista é importante o silêncio, a solidão, a clausura (contudo o artista tem portas e janelas).

-O artista é contido, sério, severo, austero para consigo (e é frágil). Cria princípios, estabelece regras.

-O artista tem opiniões, ideias e convicções (e crenças...). O artista monta um rígido programa. Segue um percurso, cria um percurso, traça um percurso, resulta um percurso (uma grande narrativa).

-O artista é livre para criar um programa (e é livre para não o cumprir). O artista sai e entra, foge e regressa. O artista controla (e que controlar).

-Um artista (deve ser) honesto e verdadeiro.

-Um artista desonesto apresenta buracos e brechas. É roto.

-Um artista falso apresenta erros (e engana). É lixo.

-O artista dá (ou o artista deve dar) o seu máximo. Fazer melhor ou pior, fazer diferente ou igual não existe para os artistas. Qualidade e inovação não existe para os artistas. Existe verdade, honestidade e liberdade.

-O artista é privilegiado. O artista faz o que quer fazer. O artista é livre.

-Antes do artista há (ou o artista é) um indivíduo, um sujeito, um cidadão, num tempo e num espaço (num contexto). O artista apresenta algo de novo ao seu tempo, acrescenta algo de novo no seu contexto.

-O artista está em contexto. O artista apresenta, pensa, interfere, transforma, etc... o seu espaço e o seu tempo, o seu contexto. A arte é uma abordagem crítica (um resumo crítico) do con-

texto. Ao artista interessa a história e a sua construção. O artista participa na (re-) leitura e (re-) interpretação da história.

-O artista cumpre um papel social (e político). A arte é (também) uma ferramenta de poder. A arte é um espaço para a revolução. A arte é um território para a liberdade.

-O discurso é eminentemente político (a obra é eminentemente íntima).

-O artista trata das essências (trata do importante). Das suas, das dos outros, de todas.

-Racionalidade é pre-formatação e esquematismo. Intuição é prazer e encanto.

-Não existe incompatibilidade entre racionalidade e intuição.

-O artista coloca um véu de razão por cima de um corpo emotivo. (O artista não consegue deixar de ser romântico).

-Não há alquimia nem genialidade na criação artística.

-A obra de arte é (também) o objecto tangível, é (também) a sua fisicalidade.

-O objecto (na sua fisicalidade, tangível, mensurável) é importante (enquanto contentor vazio, enquanto possibilidade para objecto artístico).

-A obra de arte não é só um objecto. A obra de arte está para lá do objecto físico. O objecto artístico ultrapassa o objecto.

-A construção do objecto artístico é importante. O trabalho do artista é mais que a construção do objecto artístico.

-O mais importante não é (o objecto) físico. O objecto artístico vale por aquilo que contém para lá da sua da sua fisicalidade. A natureza da obra de arte é a espiritualidade. A arte satisfaz/ cumpre espiritualmente o artista. Artista e obra são a mesma coisa.

-As obras de arte são objectos fetiche, simbólicos, metafóricos, narrativos (e não são objectos são religiosos). A arte não é quadrada.

-O título da obra de arte faz parte do objecto artístico. A obra de arte é também o seu título. O título das exposições faz parte do percurso do artista. O percurso do artista é também os títulos das suas exposições. A exposição retrospectiva trata de todas as obras de arte, trata de todo o percurso do artista, trata de todo o artista, trata de todo.

-O artista faz e refaz, re-visita, re-lê. O artista volta e re-volta à sua história, à história. O objecto artístico não é (ou não necessita ser) claro, afirmativo, correcto, etc... O objecto artístico é (ou pode ser) uma coisa e o seu contrário.

-O artista é assunto de si próprio. A obra de arte é eminentemente íntima.

-O artista não é assunto de si próprio. O contexto é o assunto do artista.

-O artista elabora um conjunto de processos mentais nem sempre claros, nem sempre coerentes, nem sempre compreensíveis para si próprio. Há máscaras, heterónimos e múltiplos no artista.

-O artista faz processos de higiene mental.

-O trabalho artístico é o mais importante.

-O artista quer trabalhar, quer fazer, quer concretizar, quer materializar. O artista tem medo de morrer.

-É importante o acto de fazer, é importante 'o fazer'.

-Não é importante o acto de fazer, é importante 'fazer'.

-O processo é importante. O processo é muito importante. O processo é fundamental. O processo é essencial...

-O processo criativo é individual. É de cada artista. É o que cada artista for. E é o que for...

-O processo de criação artística é também absurdo, acaso, acepção, acidente, afirmação, ambiguidade, análise, apresentação, arbítrio, atravessamento, contaminação, continuidade, controlo, crise, cruzamento, defeito, definição, deriva, desconstrução, descontinuidade, desvio, diluição, dúvida, equívoco, erro, escolha, euforia, evasão, experiência, exposição, falha, fracasso, fronteira, impossibilidade, incerteza, incoerência, incongruência, indefinição, inquietude, inscrição, interceptação, interrupção, materialização, não-delimitação, opção, possibilidade, recusa, relação, resultado, revolução, risco, ruptura, sabotagem, síntese, suspensão, tentativa (e fracasso e nova tentativa e novo fracasso), utopia, vertigem.

-O processo de criação artística não é científico. O processo de criação artística é artístico.

-Os artistas não colocam hipóteses à prova. O artista não tem que provar nada. Os artistas avançam. Trabalham. Criam.

-O artista liga-se ao professor. O artista e a sua criação artística são importantes para o professor e o trabalho do professor é importante para o artista.

-O artista é um não-especialista.

-A arte (ou o artista, ou a obra de arte, ou o processo de criação, ou o trabalho artístico, ou o percurso artístico): questiona e responde, problematiza e resolve, simplifica e complexifica.

-A arte (ou o seu funcionamento) escapa à entendimento/compreensão/domínio do Homem.

-A obra de arte mostra (ou devia mostrar) a vulnerabilidade, a ferida de cada artista. A exposição pública dessa fragilidade é terrível. E os outros artistas percebem-no (ou deviam perceber). Outros nem tanto.

-Criação artística é também afecto, altruísmo, amor, desejo, emoção, existência, fé, felicidade, generosidade, humildade, liberdade, medo, vontade.

-Criação artística é também desconforto (o desconforto é necessário, é motor), desordem, entropia, incerteza.

-É sombra, é escuridão, é negro.

-O processo criativo é sujo (posteriormente, retrospectivamente, apresentadas impressas em papel podem parecer processos limpo).

-É sujo, é nojo.

-O processo criativo também: angustia, arrasa, cansa, desgasta, desajusta, desanima, massa, mói, tortura.

-É obscuro (e surpreendente).

-A arte é uma doença.

-O processo criativo é também: brincadeira, divertimento, imaturidade, inutilidade, irrelevância, jogo.

-A obra de arte não pretende ser séria, justa, verdadeira.

-O percurso artístico é um desenvolvimento, é um crescimento, uma transformação, uma procura, um auto-conhecimento, uma busca da consciência do próprio.

-E é não espiritual e não transcendente. É caminho, é jornada, é processo, é trabalho.

-A prática artística é uma actividade iminentemente solitária.

-As ideias são do domínio da intuição (são um 'click', incompreensível, não verbalizável). O artista não sabe de onde vêm as ideias (ou, as ideias não vêm de lado nenhum).

-As ideias ligam-se à espiritualidade (uma nuvem indefinida)

-O trabalho é do domínio da razão. O artista sabe trabalhar. O artista trabalha. O trabalho é o mais importante.

-É importante (e difícil) trabalhar, fazer, criar sem crítica, sem auto-crítica. O artista gosta de controlar o seu espaço (e o seu processo de trabalho). O artista quer controlar o seu percurso.

-A arte nada tem de moral. A moral é uma fraqueza. (Vs) A moral é essencial. A ética condiciona a arte.

-O artista não julga. O trabalho de criação artística é não-moral, não-ético. É amoral.

-A liberdade é fundamental para a criação artística.

-A liberdade é essencial para o artista.

-A liberdade está na natureza da arte.

A prática e a experiência artística: A grande narrativa

Entendeu-se “grande narrativa” (ou “grande quadro”) como algo que ultrapassa a fisicalidade do objecto artístico, algo que não está necessariamente no objecto artístico, algo que não o objecto artístico, objecto artístico entendido como unidade narrativa. Antes, a grande narrativa como uma grande construção, mais próximo do processo de criação, mais próximo do percurso artístico, como um todo maior que as partes.

Procurou-se perceber se existe por parte do artista plástico um olhar retrospectivo sobre o seu percurso artístico. Qual a importância para o próprio de uma perspectiva alargada sobre a sua prática artística e de que modo esse grande corpo constituído pela totalidade do seu trabalho afirma ou concorre para a percepção de um corpo distinto, particular, constituindo-se, eventualmente, como outra coisa, maior que as partes. Procurou-se também perceber como é construída essa totalidade e de que forma a construção dessa grande narrativa implica na prática artística, consciente ou inconscientemente.

Por fim, arriscando uma aproximação especulativa, abriu-se campo para um salto do artista plástico particular para o conjunto de todos os artistas plásticos. Para lá da grande narrativa, colocou-se a hipótese de existir uma “Metanarrativa” colectiva com autoridade sobre as grandes narrativas íntimas, ou para a qual as várias grandes narrativas concorrem, ou a qual é afirmada/constituída pelas grandes narrativas individuais.

As entrevistas

A título demonstrativo, apresentam-se três perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

“Quando olhas para trás, parece-te que estás a criar uma grande construção, um todo maior do que o somatório das partes?” (pergunta efectuada a R. Chafes);

“Quando olha para a totalidade da sua obra, considera que o conjunto dos seus trabalhos constroem um ‘grande quadro’? Encontra um sentido transversal? Até, eventualmente, surpreendente para o próprio criador.” (pergunta efectuada a E. Bataida);

“Existe uma corrida de fundo no percurso criativo? Que importância tem esse ‘grande quadro’ na tua própria prática. (...) Trabalhas conscientemente sobre esse ‘grande quadro’? (...)” (pergunta efectuada a A. Gonçalves).

Elencam-se as varias respostas dos diferentes artistas que enformam o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se pretende construir:

Da entrevista a António Olaio, realizada em Coimbra, a 1 de Julho de 2010:

“Eu acho que estou a construir uma ‘grande obra’ (...) e é interessante o K. Schachter traduzir essa ‘grande obra’ como a caixa do ‘speakers corner’. (...) Tudo é um pretexto para me por em cima de uma caixa de sabão (...) e dizer a toda a gente o que tenho para dizer. E eu imagino-me em cima dela de cuecas ou com o traje Talar.” (A. Olaio, 2010);

“Como artista e quando estou a fazer algo, conscientemente visualizo trabalhos que realizei anteriormente.

Fiz uma pintura que expus numa exposição na Galeria Roma e Pavia em meados de 80 que se chamava “Where Are My Glasses?”. Agora, na exposição patente no museu do Neorealismo está exposta uma pintura que se chama “Where The Fuck Are My Glasses?”. É como se eu tivesse dito:

-‘Where are my glasses?’ e depois de uma pausa, desse um murro na mesa e voltasse a dizer:

-‘Where the fuck are my glasses?’. Uma pausa de 20 anos.”

“Com o passar do tempo sinto muitas variáveis, mas sinto também algumas constantes. Encontro sincronias entre passado e presente. Como indivíduo e como artista.” (António Olaio, 2010)

Da entrevista a Paulo Mendes, realizada no Porto, a 8 de Julho de 2010:

“Existe [um grande quadro sobre o qual estou a trabalhar] e parece-me mais importante que as obras individuais.” (P. Mendes, 2010);

“Mais importante do que os trabalhos tomados individualmente é o conjunto da obra de cada artista, é o discurso que vai sendo elaborado ao longo dos anos pela

sua obra. (...) O artista está a criar uma espécie de fresco sobre a sua época, cruzando a memória do passado com as reflexões do presente.” (P. Mendes, 2010);

“Eu continuei a desenvolver o meu trabalho e no mínimo, aquilo que pode ser dito do meu percurso é que ele mantém grande coerência desde o início dos anos 90. O texto que criei para a minha primeira exposição individual na Galeria Zero em 1992, uma espécie de manifesto intitulado “Sabotagem”, continua muito actual em relação á minha produção.”

“Cada vez me parece mais importante olhar para os percursos individuais e percebe-los como um corpo contínuo e coerente.” (P. Mendes, 2010);

“[Sobre o próprio trabalho] Percebo que existem duas, três, quatro linhas de trabalho autónomas que se vão cruzando ao longo dos anos...”

“Aos 40 anos faz-se um balanço...”

“(...) Aquilo que realmente é fundamental é ter condições para poder continuar a desenvolver com independência um trabalho coerente. Interessa-me poder continuar a construir esse todo. Primordial é a coerência e a continuidade de trabalho.” (Paulo Mendes, 2010)

Da entrevista a André Cepeda, realizada no Porto, a 22 de Outubro de 2010:

“Eu não penso muito nisso (...) mas consigo perceber que o que me liga às coisas é sempre o mesmo...” (A. Cepeda, 2010);

“(...) Esse “grande quadro”, essas coisas que se ligam, é que são importantes. Devia-se pensar mais nisso (...)”

“Sinto é uma insatisfação. (...) Sinto que ainda tenho muito, muito para andar. Talvez seja isso que depois acaba nesse grande quadro, nesse todo, que sou eu, que é o meu trabalho.” (André Cepeda, 2010)

Da entrevista a Miguel Palma, realizada em Lisboa, a 26 de Outubro de 2010:

“Em 2007, quando fiz a exposição na Culturgest, tive, de alguma forma, essa consciência.

[Agora,] ao fazer uma lista com a Isabel Carlos dos trabalhos que vão ser apresentados [na exposição “Linha de Montagem” (CAM, 2011)], compreendi que o Centro de Arte Moderna é pequeno. (...) Na verdade não há espaço para tudo [e] eu queria pôr tudo lá! (...) Começo agora a sentir algo que nunca senti até hoje”

“(...) Tenho consciência de uma coisa que não tinha até hoje. Sempre achei que estava a fazer diferente e começo agora a perceber que tenho andado a tratar sempre das mesmas coisas.” (M. Palma, 2010);”

“Tratamos sempre daquilo que nos motiva e preocupa. É difícil para qualquer artista sair de si próprio e tratar de algo que não lhe é familiar. E aquilo que nos é mais familiar somos nós próprios.” (Miguel Palma, 2010)

Da entrevista a André Gonçalves, realizada em Lisboa, a 27 de Outubro de 2010:

“A grand jatte’. Um trabalho para a vida (...) Acho que sim.” (A. Gonçalves, 2010);

“Tenho consciência desse percurso maior do que a obra em si. (...) E a selecção das obras que realizo têm em atenção o que está para trás e o que perspectivado para o futuro...

(...) Quando problematizo as ideias questiono até que ponto é que determinada ideia faz sentido no meu trabalho. Por vezes encontro ideias interessantes que não materializo por não fazerem sentido no meu percurso.

(...) Procuo que as minhas peças façam sentido nesse percurso... nesse grande percurso, nesse 'grande quadro'.” (A. Gonçalves, 2010);

“Os objectos artísticos são algo muito concreto no percurso do artista. E os títulos das exposições (...) acabam por ser o “framework”, neste caso mais relacionado com o artista do que dos objectos artísticos.”

“Acho que consigo [perceber para onde me dirijo]... acho que tenho essa consciência que funciona como o meu ‘feedback’ sobre o meu trabalho.”

“Quando eu vou ter com os outros artistas é esse lado que procuro. Gosto de perceber o sujeito mais do que o objecto. Gosto principalmente de perceber a relação entre os objectos e o artista [e] na grande maioria das vezes percebe-se e faz todo o sentido.” (Amdré Gonçalves, 2010)

Da entrevista a Mafalda Santos, realizada no Porto, a 29 de Outubro de 2010:

“[O artista parece expor-se a ele próprio] e as suas próprias motivações...” (Mafalda Santos, 2010)

Da entrevista a Carla Cruz, realizada no Porto, a 4 de Novembro de 2010:

“Acho que o corpo de trabalhos de um artista é hoje muito menos linear. (...) Parece-me que muitos artistas trabalham uma exposição individual como a apresentação de um projecto, (...) um pequeno universo, (...) uma proposta singular.

“[Sobre as exposições retrospectivas] Eu fiz essa experiência na Galeria Plumba (“One Woman Show”, 2007). Foi uma retrospectiva do meu trabalho algo caótica. Como uma exposição colectiva com dez artistas diferentes.”

“Acho que nunca trabalhei no sentido dessa tal ‘big picture’. Não tenho um meio de trabalho específico. Não há uma linguagem que me possa definir ou identificar [e] o meu trabalho parecia-me um grande caos o que me provocava alguma frustração. Só agora começo a encontrar no meu percurso esse ‘grande quadro’. Consigo agora encontrar e perceber as ligações entre os meus trabalhos.” (C. Cruz, 2010);

Da entrevista a Marta de Menezes, realizada em Lisboa, a 9 de Novembro de 2010:

“Sei exactamente o momento em que tomei consciência de que estava a tratar as questões de identidade. (...) A partir dessa altura, e sempre que faço um novo trabalho, relaciono-o conscientemente com as questões de identidade. E julgo que os meus trabalhos giram sempre à volta dessas questões.” (M. de Menezes, 2010);

“A prática artística está em perpétua transformação e re-invenção na procura de novos caminhos para, efectivamente, fazer o mesmo que sempre fizemos.”

“Não considero que esteja a fazer nada de dramaticamente diferente daquilo que os meus pares fazem. (...) A identidade foi sempre uma obsessão humana (com perfeita razão de ser). E continua a ser relevante trabalhar as questões de identidade. (...) Trabalhar sobre a minha identidade é também trabalhar sobre a identidade do ser humano [e tudo isto parece-me desenhar um “grande quadro”].” (Marta de Menezes, 2010);

Da entrevista a João Tabarra , realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“Não considero que o meu percurso seja o somatório de pequenos pedaços soltos mas também não vejo um ‘grande quadro’. Há uns anos atrás não diria isto, mas agora, olhando para o meu percurso, consigo encontrar linhas de pensamento e obsessões pessoais constantes.” (J. Tabarra, 2010);

“As coisas mais pequenas são, por vezes, as mais importantes. Vitais até. As grandes questões mantêm-se as mesmas e faz sentido que assim o sejam. (...) Para a exposição ‘Les Limites du Désert’ senti necessidade de voltar atrás... de começar outra vez.” (João Tabarra, 2010);

Da entrevista a Francisco Queirós, realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“(...) Parece-me que sim.” (F. Queirós, 2010);

“Gosto de apresentar um corpo de trabalho múltiplo e gosto de ver o espaço bem preenchido pelo trabalho. O que me tem acontecido ultimamente é que as coisas funcionam muito bem juntas, mas quando elas são deslocadas daquela família, quando são apresentadas individualmente, num outro local, perdem (...) Parecem-me estar todas interligadas num grande percurso. Pode ser apenas uma questão pessoal, pelas relações estabelecidas durante o processo da sua criação.” (F. Queirós, 2010);

“Quando olho para trás vejo um todo. Vejo um crescimento: vejo uma infância, uma pré-adolescência, uma adolescência... (...) Os problemas que me são apresentados em cada uma destas etapas são em tudo semelhante aos problemas que elas proporcionam nas nossas vidas.” (F. Queirós, 2010);

“Muito sinceramente parece-me que [todo o meu trabalho artístico é sobre mim próprio e sobre a minha construção]. É sobre o meu crescimento. É como um auto-conhecimento de mim mesmo.” (Francisco Queirós, 2010)

Da entrevista a Carla Filipe, realizada no Porto, a 19 de Novembro de 2010:

“Sim, há [um grande elemento aglutinador do teu trabalho]. (...) Os temas acabam por se repetir, embora sempre de forma diferente. (...) E eu procuro surpreender-me nas minhas próprias exposições.” (Carla Filipe, 2010);

Da entrevista a Daniel Blaufuks, realizada em Lisboa, a 8 de Fevereiro de 2011:

“Espero que o meu trabalho não seja condicionado por essa ideia. E sim, eu tenho um programa.

E percebo que há um conjunto de trabalhos que vão cosendo um tecido entre si. E é esse tecido que um dia, não estando necessariamente pronto... estará maior. (...)

Trabalho os temas que sempre me interessaram (e julgo que me vão interessar sempre) mas pelo meio vou fazendo férias... (...) Pelo meio faço desvios conscientes. De quando em vez, percebo que há trabalhos que se desviam desse programa. São trabalhos que, intencionalmente quero fazer, exactamente porque não acho que tenha que me limitar a uma única experiência.”

“Considero que uma fotografia funciona como uma frase de um texto ao qual ela pertence.” (Daniel Blaufuks, 2011);

Da entrevista a Gerardo Burmester, realizada em Castelo da Maia, a 18 de Fevereiro de 2011:

“O artista faz sempre o mesmo trabalho. (...) No início não tens essa percepção mas ao fim de alguns anos...” (G. Burmester, 2011);

“(...) quando exponho (...) por vezes surpreendo-me a mim mesmo.” (G. Burmester, 2011);

“Por vezes (poucas vezes) tenho consciência que acertei. Há trabalhos que percebo logo que funcionam. Noutros casos só tenho essa consciência mais tarde”. (G. Burmester, 2011);

“Esse ‘grande quadro’ é constituído por pequenos bocados.” (G. Burmester, 2011);

“Por vezes tento criar cortes no meu trabalho. Mais tarde, aquilo que me pareceu ser um corte foi, na realidade, a continuação de um mesmo percurso. Efectivamente, aquilo que me parecem ser fases diferentes não são assim tão distintas. Olhando para trás vejo um fio condutor. Isso acontece de forma inconsciente.” (G. Burmester, 2011);

“(…) Naquilo que é essencial, (…) os problemas [e] as questões levantadas pelos artistas são basicamente (…) os mesmos de sempre. (…) As pessoas não mudam assim tanto.

(…) [São questões temporalmente transversais] solicitadas de fora...”

“[As] questões internas, [do próprio artista plástico,] são o meu problema e parecem ser o teu problema também...”

“[A Grande Narrativa existe como a] identidade individual da pessoa [e] o ‘grande quadro’ é a vida organizada.” (Gerardo Burmester, 2011);

Da entrevista a Joana Vasconcelos, realizada em Lisboa, a 21 de Fevereiro de 2011:

“Às vezes não tenho dúvidas nenhuma, às vezes parece-me evidente. E parece-me que sempre estive a fazer isso, mesmo quando não tinha uma noção clara que estava a criar essa grande construção... E essa tomada de consciência é, em si, um processo de construção.” (J. Vasconcelos, 2011);

“[O artista posicionou-se sempre da mesma forma, ao longo dos tempos, perante essa esfera artística]. Tenho a certeza que hoje não se passa nada de extraordinário. (...)

Eu sou uma expressão do meu tempo, mas segundo um padrão que existe há séculos.” (J. Vasconcelos, 2011);

“Essa ‘grande obra’, o ‘the big picture’, só acontecerá se tu conseguires continuar a dar pequenos passos sólidos.” (J. Vasconcelos, 2011);

“A vida e a obra são a mesma coisa. A obra não se separa do artista. As verdadeiras obras e os verdadeiros artistas são aqueles onde não existe separação entre uma coisa e a outra. As obras construídas com sinceridade, seriedade e integridade não são uma obra, são uma vida.

Isto não é um emprego e a porta do atelier nunca se fecha.” (Joana Vasconcelos, 2011);

Da entrevista a Pedro Proença, realizada em Lisboa, a 22 de Fevereiro de 2011:

“Vendo-me ao espelho, olhando para o meu trabalho, é bom sentir que não reprimi um conjunto de coisas que estavam latentes e que acabaram numa panóplia de trabalhos. Se isso é essa [grande] obra, num sentido Wagneriano... não sei... e não me preocupo muito... Gostava de ter uma retrospectiva bem feita para perceber isto mesmo, mas não há pressa.” (P. Proença, 2011);

“Tenho vontade que as minhas obras sigam o seu percurso, autónomas, e possam ajudar a gerar outras obras de outros criadores. Tem a ver com uma ideia de reciprocidade. Talvez isso possa ser a ‘grande obra’, não limitada à pessoa que a criou, mas num sentido mais lato de grande/constante transformação.

De resto, sou um artista tão miserável como os outros... mas sou feliz!” (Pedro Proença, 2011);

Da entrevista a Cristina Mateus, realizada no Porto, a 3 de Março de 2011:

“Não [persigo esse ‘grande quadro’]... Mas (...)” (C. Mateus, 2011);

“Sim, por vezes tenho a impressão [que estou a construir] uma narrativa maior. Não é uma coisa programada...” (C. Mateus, 2011);

“Sem perceber, estou sempre a fazer a mesma coisa” (C. Mateus, 2011);

“Há qualquer coisa que se persegue e que parece ser sempre a mesma coisa. Fazer repetidamente a mesma coisa acaba por criar algo maior. E isso acaba por ser perceptível. Em certa medida [acaba por se construir um ‘quadro maior’].” (Cristina Mateus, 2011);

Da entrevista a Pedro Calapez, realizada em Lisboa, a 9 de Março de 2011:

“Olhando para o meu percurso artístico, reconheço momentos (geralmente passado um certo tempo) que foram particularmente interessantes para o meu desenvolvimento criativo.” (P. Calapez, 2011);

“Há pouco tempo fiz uma apresentação do meu trabalho ao doutoramento da ESBAL. No final, o Manuel Botelho veio dizer-me que a leitura e o discurso que eu produzi sobre meu trabalho tinha revelado ligações entre as diferentes fases do meu trabalho, evidenciando continuidades onde antes pareciam surgir descontinuidades.” (P. Calapez, 2011);

“Percebe-se que outros artistas percorrem os mesmos caminhos.” (Pedro Calapez, 2011).

Da entrevista a Zulmiro de Carvalho, realizada em Valbom, a 10 de Março de 2011:

“O meu trabalho, naquilo que diz respeito à ideia de escultura, mantém-se. Procuro as mesmas formas, utilizo o mesmo alfabeto, as mesmas obsessões.” (Z. de Carvalho, 2011);

“(…) Verifico que há discursos ou ideias que vão transitando de obra para obra. São insistências que não desaparecem.” (Z. de Carvalho, 2011);

“Quando tinha 30 anos pensava que ia conquistar o mundo. Sentia um qualquer fogo interior que me dizia que era possível abraçar uma carreira profissional na escultura.

Agora, com 70 anos, vejo que tracei um percurso enquanto escultor.” (Z. de Carvalho, 2011);

“Pode ler-se alguma coerência nas abordagens que fui fazendo. Vejo que há uma preocupação na procura de uma linguagem, uma forma de dizer com um discurso não complexo ou excessivo. Tento utilizar um discurso simples... E o tempo foi passando e fui deixando coisas para trás (...) O tempo parece-me sempre insuficiente.” (Z. de Carvalho, 2011);

“A existir essa ideia maior, ela será consequência de um somatório de momentos e de ideias (...)” (Z. de Carvalho, 2011);

“Vou fazendo, vou trabalhando e vou conquistando coisas que previamente não tinha. (...) As coisas sucedem-se conforme vou respondendo e tentando resolver as interrogações que se são colocadas.” (Z. de Carvalho, 2011);

“Existe um todo, uma procura que une os artistas... Algo que eu considero inexplicável.” (Zulmiro de Carvalho, 2011)

Da entrevista a Fernando José Pereira, realizada no Porto, a 11 de Março de 2011:

“[Sobre o artista como grande interesse aglutinador] A autoria romântica nunca conseguiu ser ultrapassada. O autor, o artista como autor, é central na criação artística.”

(...) Luto diariamente contra uma espécie de paradoxo que, até hoje, não consegui resolver: por um lado, (...) mostrar-me e apresentar-me aos outros, de forma quase narcísica, enquanto alguém que tem coisas para dizer, (...) por outro lado, tenho grandes problemas em assumir essa condição, esse princípio. Prefiro sempre estar na sombra, não aparecer nem ver o meu nome escrito em lado nenhum.

(...) Conhecedor dos factos e consciente deste paradoxo vivencial, desta minha experiência do dia-a-dia, ainda assim, não consigo racionalizar o porquê da minha insistência em vir para o ateleir todos os dias, para fazer, para pensar, para criar. Poderá relacionar-se com a espiritualidade?... (Fernando José Pereira, 2011)

Da entrevista a Alberto Carneiro, realizada em São Mamede de Coronado, a 18 de Março de 2011:

“Hoje tenho a consciência de que tudo isto se passou por uma necessidade profunda que me moveu e que, acima de tudo, me fez ir recusando um conjunto de coisas em busca de algo que eu não sabia o que era. Considero que todo este meu percurso se fez mais por assunção de recusas do que propriamente por reconhecimento de capacidades.”

“A verdade é que cheguei à Saint Martin's e aconteceu aquilo que já tinha acontecido na Soares dos Reis e nas Belas-Artes: também não era aquilo que eu procurava.

Até que encontrei exactamente aquilo que procurava. (...) Cheguei à conclusão que, no fundo, as minhas experiências de menino foram, efectivamente, a minha

grande formação e a grande descoberta da minha vocação artística. E estruturei toda a minha obra a partir da consciência desses fundamentos.”

“Há muito tempo que considero que o reconhecimento da obra de arte se vai fazendo no tempo, de uma maneira não sincrónica. (...) Neste sentido, o Caravaggio, por exemplo, é um contemporâneo meu. De facto, no preciso momento em que eu visito as obras do Caravaggio, ele torna-se num contemporâneo meu. E o mesmo se passa com as artes primitivas, com a escultura grega, etc...”

“A minha obra é um contínuo. Eu estou sempre à procura de alguma coisa.”

“Essa ‘grande obra’ é sempre uma construção exterior ao próprio artista. O próprio não tem consciência dela. É, normalmente, e por necessidade, catalogada por quem é exterior.” (A. Carneiro, 2011);

“Para mim é claro: há dois tipos de artistas. Os artistas que têm obras (que podem ser brilhantes) e os artistas que têm obra. A mim interessam-me os artistas que têm obra, uma obra que nasceu algures e continua algures, numa busca constante de qualquer coisa.” (Alberto Carneiro, 2011);

Da Entrevista a Rui Chafes, realizada em Lisboa, a 24 de Março de 2011:

“O ‘grande quadro’ é a agonia, é a morte. O artista morre quando apresenta esse ‘grande quadro’. E muitos artistas têm a tentação de o apresentar precocemente. A partir desse momento ficam bloqueados, morrem como artistas.

O ‘grande quadro’ tem o seu tempo para aparecer. Quando os artistas apresentam o ‘grande quadro’ antes do tempo, por vaidade ou pelo ego (que, nos artistas, e como sabemos, é muito grande) apenas porque lhes foi dada essa possibilidade, acabam por cair num perigoso vazio, depressivo até.”

“(...) Agora, olhando para trás, fico espantado e não consigo perceber o que vejo. De uma forma muito sincera, acredito que vou começar a perceber o que fiz a partir dos 90 anos, através de um olhar retrospectivo mais completo e mais compreensivo. Até lá, tudo o que faço são fragmentos que funcionam como fotogramas de um filme que ainda não está montado, (...) fragmentos de uma história maior que ainda não consegui perceber qual é. (...) Tenho absoluta consciência [de todo esse processo]”

“(...) Existem os artistas, aqueles que me interessam, que trabalham a vida inteira a mostrar uma vulnerabilidade, uma ferida.” (Rui Chafes, 2011)

Da entrevista a José de Guimarães, realizada em Lisboa, a 18 de Abril de 2011:

“(...) A criação de um alfabeto africano foi, e tem sido, a matriz de toda a minha obra.”

“O ‘grande quadro’ como súmula do meu percurso... Não sei (...) Mais do que uma grande construção, consigo ver uma continuidade.” (J. de Guimarães, 2011);

“À medida que os anos vão passando a minha obra tem evoluído em determinados sentidos. Contudo, sinto que existe uma matriz nos diferentes temas que vão sendo tratados. Essa matriz, mais acentuada nuns casos do que noutros, está presente em praticamente todos os momentos (...) [e] as ideias anteriores funcionam como sementes para novas ideias germinarem.” (José de Guimarães, 2011);

Da entrevista a Eduardo Batarda, realizada em Lisboa, a 19 de Abril de 2011:

“[Sobre a construção de um ‘grande quadro’] Creio que não. A menos que essa leitura [transversal da minha obra] seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça.

Noto com satisfação alguma variedade nos meus trabalhos, ao mesmo tempo que verifico que aquilo que para mim constitui mudanças é visto pelos outros como manutenção de uma mesma linha de trabalho.” (Eduardo Batarda, 2011);

Da entrevista a João Pedro Vale, realizada em Lisboa, a 2 de Maio de 2011:

“(...) quando olho retrospectivamente encontro um tema aglutinador sobre o qual trabalho conscientemente. E isso é estimulante.” (João Pedro Vale, 2011);

Da entrevista a Ângela Ferreira, realizada em Lisboa, a 17 de Maio de 2011:

“As obras tendem a ser cumulativas e nesse sentido, aquilo que fiz antes concorre para um melhor entendimento daquilo que faço hoje. Algo que tem a ver com perspectiva... (ou retrospectiva) histórica de uma obra.” (A. Ferreira, 2011);

“(...) Tenho dificuldades em ver esse todo. Tenho muitas dificuldades em ver o meu percurso como um grande projecto. Ele não é planeado nesse sentido. (...) A estratégia não é totalmente clara nem completamente definida à partida. A estratégia vai-se construindo.” (A. Ferreira, 2011);

“(...) O artista tem momentos extremamente privilegiados... de grande prazer [e] há qualquer coisa especial na construção de [um percurso artístico], mesmo que essa construção aconteça mais ou menos à deriva, como tem sido a minha, apesar de não o parecer. Acredito muito no valor dessa construção e acredito até que essa construção tem um valor mais elevado do que o sucesso comercial” (Ângela Ferreira, 2011)

Da entrevista a Miguel Leal, realizada no Porto, a 3 de Junho de 2011:

“[A construção de um “grande quadro] nunca me preocupou.”

“Ou porque me pedem para remontar uma peça, ou porque arrumo o atelier, ou por uma outra qualquer razão, estou sempre a voltar atrás (...) Nesses momentos descubro, percebo e reconheço invariantes no meu trabalho. Mas, e embora encontre essas invariantes, não reconheço nem me identifico com essa imagem do “grande quadro”. Não considero que exista uma grande coisa, não encontro uma grande narrativa.

Na realidade, muito mais do que essas continuidades (...), interessam-me as descontinuidades. Acredito que é nas descontinuidades que há coisas a acontecer.” (Miguel Leal, 2011).

As saliências

Num processo interpretativo construído pela análise das várias respostas seleccionadas, apresenta-se em forma de lista de tópicos uma possibilidade de entendimento sobre “A prática e a experiência artística: A grande narrativa”, de acordo com a metodologia apresentada em 4.4 “Análise qualitativa do conteúdo”:

- Presença de elementos constantes e invariáveis, obsessões, persistências e insistências metodológicas, processuais e formais;
- Existência de um grande interesse/tema aglutinador, um fio condutor, um programa;
- Repetição enquanto ferramenta utilizada para sublinhar um quadro de referências e como estratégia para afirmação de algo que ultrapassa as obras tidas isoladamente;

-A obra construída para funcionar em conjunto (e dependente desse conjunto) e a importância da justa-posição das obras;

-A 'série' como instrumento para reforçar a importância do conjunto. A importância da leitura das obras em relação. A 'série' como ferramenta de aproximação à Grande Narrativa;

-Existência de elementos que transitam de obra para obra e que, no conjunto da produção, sobrepõem o conjunto ao particular. O objecto particular enquanto espaço para a narrativa. O conjunto dos objectos enquanto a Grande Narrativa;

-A obra como um contínuo. A obra como o conjunto de todo o trabalho. O processo como obra.

-O percurso como um só corpo e a importância primordial da procura de coerência dentro desse corpo (constituído por diferentes partes);

-Discurso construído pela grande narrativa mais importante do que aquele contido/apresentado pelos objectos artísticos isoladamente. Grande Narrativa como um todo constituído por diversas narrativas apresentadas/contidas nos diferentes objectos artísticos enquanto partes. O discurso contido no todo não coincidente com a soma dos discursos das partes. O todo diferente da soma das partes. A Grande Narrativa diferente do conjunto das obras de arte.

-Grande Narrativa como percurso maior. Grande Narrativa mais importante do que os objectos artísticos.

-Grande narrativa tida como a totalidade do percurso artístico e o percurso artístico tido como a grande obra;

-Grande Narrativa igual a todo o trabalho do artista e/ou todo o trabalho do artista igual ao artista, todo. Grande narrativa como trabalho sobre o próprio;

-Grande Narrativa como um longa caminhada em passo lento ou como uma corrida de fundo.

-Consciência de uma construção maior;

(contudo) -Dificuldade em perceber o todo (sempre nos primeiros anos e por vezes também depois);

-Grande narrativa como construção consciente;

(e/ou) -Grande narrativa como construção inconsciente;

-Coerência como primordial;

(contudo) -Aceitação de desvios e derivações conscientes (ou inconscientes);

-Percurso enquanto construção cumulativa;

-Grande Narrativa como o conjunto de todos os caminhos percorridos;

-Despistes revelam-se atalhos;

-Atalhos revelam-se como novos caminhos principais;

-Desvios, bifurcações, cruzamentos, derivações, etc... Relações aparentemente distantes circundam um mesmo interesse aglutinador;

-Interesses/relações/motivações aparentemente diversas/distantes/diferentes revelam-se posteriormente coerentes ou concorrem posteriormente para um mesmo desenvolvimento;

-Pegadas, marcadas, lastro deixado, rasto traçado importante para o próprio. Percurso como espelho do artista. Espelho como 'feedback' para o próprio.

-Olhar retrospectivo sobre a totalidade da produção própria para uma perspectiva completa do artista. Para lá do objecto, o artista;

-Grande Narrativa como a construção de um grande texto sobre o próprio, como auto-conhecimento;

-Grande Narrativa como o próprio: eu e o espelho;

-Relação ou mesmo ligação directa entre objecto artístico e artista. O artista, ele próprio, exposto;

-Procura das práticas, dos métodos, dos processos, dos percursos dos outros artistas por parte do artista. Procura das motivações, das intenções. Procura do outro artista como um todo por parte do artista:

-“O artista faz sempre o mesmo”, “outros artistas percorrem o mesmo caminho” ou “as grandes questões são sempre as mesmas”: remete para lá da Grande Narrativa, remete para a existência de uma Metanarrativa;

- A existência de questões temporalmente e espacialmente transversais aos criadores. Questões gerais;

-Inevitabilidade da Grande Narrativa;

-A Grande Narrativa como a grande procura. A grande procura como elemento inexplicável e transversal aos criadores.

-Grande procura como o fim. Como um trabalho para a vida. Consciência da Grande Narrativa como a morte.

-Descontinuidades, panóplia e variedade aparecem como elementos não condicentes com a existência de uma Grande Narrativa na obra do artista. Da mesma forma, o não planeado (por oposição ao programático) e a não procura consciente dessa Grande Narrativa aparecem também como dissonantes.

-A um nível formal, panóplia e variedade parecem não afirmar a existência de um todo maior e, a um nível imediato, descontinuidade parece não concorrer para a construção de um 'grande quadro', contudo, podemos ainda assim considerar o percurso artístico como um grande edifício, com relações de continuidade não claras (ou mesmo não conscientes) para o próprio artista. O todo não coincide com uma soma estritamente formal ou temporalmente imediata das partes. Novamente: A Grande Narrativa é diferente do conjunto das obras de arte.

O Artista e os outros operadores da esfera artística

Entendeu-se a “esfera artística” como o conjunto das pessoas e dos lugares que enformam e constituem o mundo da arte como um todo orgânico.

Procurou-se a perspectiva do artista sobre as várias dinâmicas criadas pelas diversas relações entre os diferentes operadores artísticos: museus, feiras de arte, fundações, colecções, galerias, espaços expositivos alternativos, publicações, escolas de arte, etc... ou historiadores, críticos de arte, jornalistas, comissários, galeristas, coleccionadores, público, etc... As várias dinâmicas criadas entre os diferentes agentes constituem-se ou resultam ou formam aquilo a que se pode chamar o mercado da arte. E dentro da esfera artística estão também, e naturalmente, o atelier e o artista.

Procurou-se perceber se existe um espaço próprio para o artista no meio artístico. Se existe uma tensão entre o artista e a esfera artística. Se existe a necessidade dos artistas, eles próprios, fazerem uma re-leitura do seu lugar e do seu papel no meio artístico. E qual a relação ideal entre o artista e a esfera artística... Procurou-se perceber como o artista se posiciona perante o meio artístico e como se relaciona perante as complexas relações existentes entre os vários operadores do mundo da arte.

As entrevistas

A título demonstrativo, apresentam-se três perguntas exemplo utilizadas para lançar o tema à conversa:

“(...) Como te parece que o artista se relaciona na esfera artística? O lugar e/ou o papel que o artista ocupa dentro da esfera artística parece-te ser afim do próprio artista? Ou consideras que deveria ser feita uma re-leitura e, eventualmente, um re-posicionamento, do artista no meio das artes? Parece-te importante repensar a forma como as tensões entre os vários lugares e as várias pessoas estão distribuídas na própria esfera artística?” (pergunta efectuada a M. Leal);

“Como é que tu entendes uma relação perfeita entre o artista e os lugares e as pessoas da esfera artística?” (pergunta efectuada a J. Vasconcelos);

“Parece-te que a dinâmica da esfera artística violenta o artista?” (pergunta efectuada a P. Calapez).

Elencam-se as varias respostas dos diferentes artistas que enformam o conteúdo sobre o qual se pretende reflectir e a partir do qual se pretende construir:

Da entrevista a António Olaio, realizada em Coimbra, a 1 de Julho de 2010:

“Estava ainda nas belas-artes quando expus na Galeria Roma e Pavia em conjunto com outros colegas. Foi muito importante até pela dinâmica que o Pia criou à volta desta galeria, diferente daquilo que eram outras galerias que estavam a aparecer na cidade do Porto.”

“As obras de arte necessitam de uma galeria. (...) Vender sem passar pela galeria torna o processo incompleto. O contexto da galeria é importante. A construção da uma exposição é importante.”

“O galerista deve poupar o artista para ele possa canalizar a sua energia para o seu trabalho. Deve libertá-lo de tarefas que não estão relacionadas com a criação do seu trabalho. O galerista deve deixar o artista fazer e interferir não com questões relacionadas com o processo de criação mas com questões relacionadas com a eficácia da visibilidade do trabalho. O galerista deve interferir cumprindo o seu papel (...) [e] uma das principais funções das galerias é vender arte. E servem os artistas vendendo as coisas que eles fazem.” (A. Olaio, 2010);

“Ninguém pode acusar uma galeria de arte de ser um espaço comercial. Essa é a sua natureza. (...) É extremamente importante e respeitável.”

“Olhando para trás e fazendo um balanço retrospectivo, acho que fui respeitado pelas várias galerias de arte com que trabalhei.”

“(...) Os críticos de arte não devem interferir no processo de criação. Embora já tenha ouvido dizer que isso aconteceu, a minha experiência diz-me o contrário.”

“Aceito as opiniões de quem está próximo como mais um estímulo quer pela visibilidade e exposição que proporcionam ao nosso trabalho, quer por me fazer pensar noutros cenários. Incorporo essas opiniões no meu processo de trabalho.” (A. Olaio, 2010);

“Eu respeito muito o mercado da arte e não confundo o mercado da arte com a obra de arte e as suas qualidades. As qualidades da obra de arte têm algum interesse para o mercado da arte mas não são o único valor. Existem outros mecanismos com os quais as galerias e os galeristas têm que lidar e lidar bem.” (A. Olaio, 2010);

“Um galerista não é à partida um comissário e a função das galerias não é tanto a de comissariar.”

“Não sei até que ponto é mais respeitável o trabalho efectuado pelas galerias ou pelos museus.”

“Por vezes, e apesar de tudo, as próprias galerias de arte percebem que vale a pena que nem todas as obras de arte sejam fáceis de vender, artística e comercialmente. Acredito que se uma galeria de arte tiver uma estratégia comercial mais imediatista, pode vir a pagar comercialmente por isso mais tarde. Vale a pena apresentar trabalhos com estatuto e níveis de interesse de um patamar elevado, ainda que comercialmente não atraentes. Tudo isso está ligado com a construção de uma determinada imagem e com a afirmação de um certo poder. Compensa e faz subir os preços, ou pelo menos não os faz baixar. Existem outros ganhos...”

“Instituições como o CAPC, que tem 50 anos de história, de actividade cultural atrás de si, têm obrigação de continuar a existir e de continuar a fazer história.”

“[Sobre os historiadores, os críticos de arte e outros operadores da esfera artística] São agentes fundamentais.

Uma coisa é história de arte outra coisa é reflexão sobre arte e não devem ser confundidas. Cada coisa tem o seu lugar.

A história de arte acaba inevitavelmente por criar um desenho a traço grosso. Classificar momentos e artistas é uma tarefa grosseira.

Na história, e por questões operativas, as obras de arte e os artistas são apresentadas como exemplos. Não são olhados na complexidade das relações estabelecidas entre autor/percurso/obra.

Na história da arte é necessário encontrar proximidades entre os factos mais notórios e palpáveis quando, por vezes, o mais interessante são as diferenças e as subtilidades de factos aparentemente menores.

A história da arte trata das coisas numa dimensão que existe, não sendo necessariamente a dimensão mais interessante ou a dimensão mais directamente relacionada com a experiência estética. Trata-as como sintomas do seu tempo.”

“Eu já organizei exposições. E quando um artista organiza uma exposição com outros artistas está já a cumprir o papel normalmente atribuído ao comissário. Não organizo nenhuma exposição na qual não queira participar. Ou seja, quando organizo uma exposição sou interior à exposição. O comissário é exterior à exposição.

(...) Chega a ser mal visto um artista organizar uma exposição na qual participa [mas] muitas vezes os artistas procuram não só criar as obras mas também participar na criação das próprias situações em que as suas obras são expostas.” (António Olaio, 2010)

Da entrevista a Paulo Mendes, realizada no Porto, a 8 de Julho de 2010:

“Portugal é um país pequeno, com falta de espaço para que todas as diferentes opiniões se possam expressar. Isso é inultrapassável. O jogo de influências e de controlo do espaço conquistado vai perpetuar um funcionamento mesquinho e provinciano. Noutro país, com uma escala diferente, consegues espaço para que a tua voz possa ser ouvida. Em Portugal isso não acontece. O poder de decisão está excessivamente concentrado em Lisboa, e num número restrito de pessoas, o que torna tudo mais complicado e atrofiado.”

“Chama-se pomposamente ‘críticos de arte’ àquilo que eu chamo “jornalistas de divulgação cultural”. Alguns deles não me parece que sejam críticos de arte pois não comissariam exposições, não escrevem ensaios nem publicam livros onde introduzam novos conceitos à discussão. Escrever duas colunas sobre actividades artísticas e expositivas nas páginas de um jornal não faz deles críticos de arte.”

“[Sobre a história da arte, a crítica de arte e o jornalismo] As estratégias individuais desses jornalistas culturais que se apelidam de críticos de arte são demasiado previsíveis e óbvias. Com tantas revistas e livros estimulantes a serem editados no mundo a nossa atenção não se deve dispersar por menoridades.

Depois existem os historiadores de arte que são outra classe. Temos alguns bons historiadores, aliás alguns escrevem crítica de arte e o resultado é habitualmente mais interessante...” (P. Mendes, 2010);

“A discussão sobre arte não pode ser tida como um sistema aberto onde todos podem opinar. As opiniões devem ser sustentadas em leituras e informações especializadas. Comentários do tipo “gosto disto” ou “não gosto daquilo” vindo por parte de quem não procura documentar-se de forma séria não me interessam.”

“A relação do artista com o meio é, na grande maioria das vezes, uma relação conflituosa, uma relação crítica perante aquilo que o rodeia.” (P. Mendes, 2010);

“Não aceito realizar um filme em que seja o produtor a decidir o corte final. O ‘final cut’ é meu.” (P. Mendes, 2010);

“A relação ideal [entre artistas plásticos e os ‘players’] é uma relação de independência (...) no sentido de cada operador estar consciente da sua posição e do seu quadro de referências.” (P. Mendes, 2010);

“O artista tem que criar um lugar próprio, de independência perante os outros operadores. O artista não deve estar alheado daquilo que está à sua volta. Deve ter consciência das especificidades do meio onde se situa e deve afirmar claramente a sua posição nesse contexto sem se deixar contaminar.” (P. Mendes, 2010);

“Existem muitos artistas plásticos com percursos artísticos sem sentido. Tentam várias soluções até que alguém (o mercado, os críticos, etc...) se interessa por uma delas e, a partir desse momento, repetem o mesmo trabalho até à exaustão.”

“Todos [os agentes] podem censurar o artista. (...) [também por isso me interessa] uma espécie de histórias menores da história da arte. As histórias menores explicam as histórias maiores. Interessam-me os museus que estão a recuperar a história subterrânea da arte. Acontecimentos que á época foram singulares e determinantes dentro de contextos reduzidos e foram mais tarde esquecidos pela história oficial. Interessa-me o museu enquanto recuperação da história e o museu como lugar de experimentação.”

“(...) A lógica das feiras de arte é puramente comercial e restritiva, não me interessam. O mesmo se passa com as leiloeiras, especulação pura, a criatividade ali resume-se a estratégias económicas de valorização, uma espécie de lota do peixe...”

“Existem coleccionadores (...) que negociam com as suas colecções de arte e respectivo acervo. Gostam de arte ou talvez não e gostam sobretudo de ganhar dinheiro. São ‘dealers’ que compram e vendem arte...agentes económicos na sua maioria com pouco respeito pelos artistas e relativamente mal informados...

(...) No início do século, e num imaginário mais romântico, o ‘dealer’ frequentava o atelier do artista e era muitas vezes próximo dele, interessava-se frequentemente por obras menos apetecíveis comercialmente, serviria de intermediário entre partes. Hoje, vejo o ‘dealer’ essencialmente como um comerciante.” (Paulo Mendes, 2011)

Da entrevista a André Cepeda, realizada no Porto, a 22 de Outubro de 2010:

“É muito difícil, hoje em dia, um artista ser artista e também ser produtor e secretário, etc...” (A. Cepeda, 2010);

“Um artista comissário é uma coisa muito complicada!”

“O mercado da arte é como um jogo muito simples e por isso percebe-se bem como é que funciona. (...) Quem quer estar no mercado, tem que jogar o jogo com as suas regras. E a questão económica é determinante na criação das regras, que por vezes não são muito correctas para todos nós. Por vezes essas regras criam erros no sistema.” (A. Cepeda, 2010);

“Muitos artistas não se sentem confortáveis [na esfera artística]. Eu sinto-me confortável, talvez por ter uma postura mais relaxada, ou então as coisas vão correndo bem.” (A. Cepeda, 2010);

“O artista no seu atelier já acabou. O artista, hoje em dia, tem vários papéis. Tem que ir às inaugurações, tem que ir falar com este e com aquele, tem que apresentar o seu trabalho, tem que... (...) Percebo o mundo da arte e percebo esse lado social. (...) São as regras. (...) O artista tem mesmo que cumprir esses papéis. Não pode estar no seu atelier à espera que lhe venham bater à porta.” (A. Cepeda, 2010);

“O ideal era nós não termos que nos ocupar com todo esse trabalho que devia ser feito pelos comissários, pelos galeristas, pelos jornalistas, pelas instituições. Deveriam fazer o ‘tour’ pelos ateliers dos artistas. (...) Eles é que nos deviam procurar e não nós a eles. A dinâmica está invertida. Eles pensam que nós precisamos deles,

mas eles sem nós não são nada. (...) Sem o trabalho do artista o galerista ganha zero. Dependem do trabalho do artista e deviam, também por isso, tratar melhor o artista". (A. Cepeda, 2010);

"Muitas vezes dá-se demasiada importância ao comissário e ao galerista. (...) Dependem do trabalho do artista e deviam, também por isso, tratar melhor o artista." (A. Cepeda, 2010);

"Se o artista fosse honesto, se calhar podia [reivindicar diferentes posturas por parte dos operadores] mas... (...) isto é muito feio!" (A. Cepeda, 2010);

"O artista no seu atelier visitado pelos operadores artísticos era o ideal, mas não é possível." (A. Cepeda, 2010);

"Se alguém apostar economicamente num artista e o colocar 'lá em cima', a partir desse momento os trabalhos desse artista começam a vender. O artista é um sucesso embora possa vir de lugar nenhum. O mercado e as próprias pessoas precisam desses ídolos, estrelas, famosos. Isso é o lado económico e é isso que me parece estar mal. Os comissários vivem disso, as galerias vivem disso, os museus vivem disso." (A. Cepeda, 2010);

"A partir do momento em que um artista entra no mercado sabe que...são todos amigos" (A. Cepeda, 2010);

"[Sobre a relação do artista com os diferentes agentes da esfera artística] Acho que o artista não se deve preocupar muito com o seu lugar. Eu não me preocupo com isso. O artista deve-se preocupar com o seu trabalho. (...)" (A. Cepeda, 2010);

Da entrevista a Miguel Palma, realizada em Lisboa, a 26 de Outubro de 2010:

"Lendo aqueles que estudam e que têm uma visão reflexiva sobre as minhas obras, acabo por encontrar uma outra compreensão e, não digo uma justificação, mas uma confirmação daquilo que estou a fazer. Identifico-me não só com um autor. Como que uma aprendizagem pós criação."

"O artista tem que fazer uma série de trabalhos da competência de muita gente." (M. Palma, 2010);

“A posição do artista não é a mais definida nem a mais fácil (...) [e] isso não é bom.” (M. Palma, 2010);

“Quando o dinheiro está envolvido, a competição e a concorrência podem tornar qualquer discussão ou partilha de ideias num perigoso abrir do jogo.”

“(...) Fico muito feliz quando alguém que eu respeito, reconhece qualidade e respeita o meu trabalho [contudo] sinto que em Portugal as pessoas estão abertas à crítica.”

“Nas visitas ao meu atelier, particularmente por parte dos coleccionadores, é muito raro encontrar aqueles que olham para o outro lado, para o reverso do desenho, aqueles que entram efectivamente no universo da obra de arte. Por diversas razões, há quem veja o objecto de uma forma muito planificada.” (M. Palma, 2010);

“[Sobre o projecto Ariete (2005)] Foi um processo, uma caminhada até os lugares mais importantes, até àqueles lugares que o artista quer conquistar: os museus. Mas com grandes fracassos. Diria que 80% dos casos as abordagens que fiz aos museus transformaram-se em situações tristes. (...) Eu já sabia onde me estava meter.”

“[Sobre a relação ideal entre artistas e operadores artísticos] Um lugar onde existem muitos museus, onde existe uma massa crítica interessante, muitos artistas, muita gente a pensar. Tudo isso facilita muito as coisas. Invejas não...” (M. Palma, 2010);

“Mais do que por vezes os artistas pensam, parece-me que quem está de fora compreende, ainda que não na sua totalidade, que o lugar do artista é instável. E parece-me que encaram o artista como um cidadão inevitável, mas questionável... Começa até porque fazemos o que gostamos (...) e ainda por cima e ganhamos dinheiro com isso. (...) Isso não é bem visto. É visto como privilégio.”

“(...) O artista não tem uma relação normal com o trabalho. O dinheiro ganha-se com o esforço do trabalho e o trabalho é visto como uma actividade penosa com recompensa.”

A relação do artista com o outro é uma relação complicada porque, logo aqui, começa mal.” (Miguel Palma, 2010)

Da entrevista a André Gonçalves, realizada em Lisboa, a 27 de Outubro de 2010:

“[O lugar que o artista ocupa] não é confortável. É ingénuo dizer que o artista está no seu lugar (...)” (A. Gonçalves, 2010);

“Não me parece que seja o dinheiro que deva mover os artistas.”

“É o artista quem suporta [a esfera artística].” (A. Gonçalves, 2010);

“Há na esfera artística uma função que, embora já existisse antes, tem hoje uma outra preponderância, tem outra importância: o curador.

Essa preponderância é algo de bastante novo e que, de certa forma, transforma o modo e a forma de como a arte é apresentada.

Antes, apreciava-se o trabalho do artista que podia ou não ser exposto. Agora, o artista é muito condicionado pela acção desse curador. E ele faz também o papel do crítico de arte. (...) Os artistas são usados em favor da sua exposição. O curador tornou-se numa nova ‘rock star’.” (A. Gonçalves, 2010);

“[Sobre o mercado da arte] É completamente absurdo. (...) O artista não deve entrar no jogo do comércio [caso contrário] poderá passar a fazer não aquilo que ele quer mas aquilo que lhe parece adequado fazer.” (A. Gonçalves, 2010);

“Parece-me que é o galerista quem define o que é que o comprador compra. Julgo que é muito raro ser o contrário.” (A. Gonçalves, 2010);

“Ser reconhecido por um colega que admito é (...) sempre muito bom.”

“Não há crítica [de arte], não há reflexão sobre a obra nem sobre aquilo que disse em entrevista ou que escrevi em texto. Opta-se pelo mais fácil: colocando-se de fora, não se relaciona, não se analisa, não se conclui... não se opina. Não há aquilo que devia haver: reflexão. (...) Não há a inscrição de uma ideia, não acrescentam. Quero que me digam mais do que apenas aquilo que eu vou ver. Quero que me digam de onde vem, de que trata, o que problematiza, o que diz ou não diz...”

(...) Se as pessoas não lêem uma reflexão, não são habituadas, também elas, a pensar sobre... Se há uma crítica e uma reflexão, há posteriormente uma contra-opinião feita pelo leitor, pelo espectador. Isso é um bom desafio para o público.” (A. Gonçalves, 2010);

“O papel do artista não sofreu grandes alterações. Foi a mecânica dos outros operadores que mais se alterou.” (A. Gonçalves, 2010);

“Aquilo que leva as grandes instituições a comprar arte não se relaciona com uma questão de gosto pela obra ou pelo artista. Trata-se de uma moeda de troca (...) [e] a diferença de preços entre as obras de arte dos diferentes artistas não os distancia. A validade do trabalho artístico em si não pode ser calculada em função do preço das obras de arte. (...) É a história que, mais tarde, legitima a arte produzida pelas gerações passadas.”

“A sociedade tinha mais proveito se todos fossemos artistas. Era uma sociedade mais rica.”

“O artista percebe aquilo que se passa à sua volta. O artista não é um parvo... Como dizia o Luiz Pacheco, o artista precisa do seu cachecol, precisa do “O Cachecol do Artista” (1964).” (André Gonçalves, 2010)

Da entrevista a Mafalda Santos, realizada no Porto, a 29 de Outubro de 2010:

“[Sobre os ‘artist-run spaces’] Havia e continua a haver [espaço na esfera artística].”

“(...) O “PêSSEGOpráSEMANA”, cumpria uma função diferente daquela que as galerias comerciais cumprem. E a sua intenção nunca foi a de retirar nada. Pelo contrário, queríamos criar mais espaço, criar mais condições (...) mais possibilidades de actuação e de emergência de novos artistas, que não tinham lugar ou que não se queriam cingir àqueles que existiam.”

“[Repensar o papel do artista na esfera artística] Não era intuito [do “PêSSEGOpráSEMANA”]. Isso não aconteceu de uma forma consciente. Mas creio ser cada vez mais importante os artistas assumirem a tarefa de criarem as condições necessá-

rias para produzirem e apresentarem o seu trabalho. E dessa forma fazerem ouvir a sua voz.”

“Hoje em dia e cada vez mais esses agentes assumem um maior protagonismo. O artista é colocado num lugar secundário. Muitas vezes o artista é utilizado como uma peça num jogo bem maior, jogo esse que apenas alimenta o discurso e o poder dos outros.” (M. Santos, 2010);

“Já tive muito boas experiências em exposições comissariadas (...) Contudo parece-me que em alguns casos não há essa articulação ou um real diálogo com o artista. (...) O que também é da minha responsabilidade. (...) É frequente, principalmente em exposições colectivas, o trabalho vir apenas ilustrar o discurso e conceitos apresentados pelo comissário. (...) [Na crítica de arte] parece-me que essa desadequação acontece menos, porque, geralmente, há um contacto directo, uma conversa, um trabalho mais aprofundado de reflexão e contextualização da obra. [Ainda assim] há mais jornalismo cultural do que crítica de arte.” (M. Santos, 2010);

“Por vezes acontece que aquilo que se lê nas entrelinhas [da crítica de arte] está mais relacionado com a sua própria agenda do que com o trabalho sobre o qual estão a versar.” (M. Santos, 2010);

“Os artistas têm que começar a ser mais exigentes com os comissários.” (M. Santos, 2010);

“Espero que os artistas nunca se sintam confortáveis.” (M. Santos, 2010);

“Os artistas deviam ser mais reivindicativos e mais responsáveis não se cingindo apenas ao lugar que lhes é definido pelos outros.” (Mafalda Santos, 2010)

Da entrevista a Carla Cruz, realizada no Porto, a 4 de Novembro de 2010:

“Estávamos a acabar as Belas Artes e não tínhamos perspectivas de mostrar o nosso trabalho. Não só não havia espaços alternativos como não queríamos nenhuma ligação com as galerias de arte existentes na altura. Fez sentido haver uma união entre os artistas para quem as dinâmicas dos espaços expositivos existentes não serviam. Queríamos ter a possibilidade de controlar a organização das nossas exposições.”

“Nós constatamos que não havia ninguém que fizesse reflexão sobre o nosso tipo de prática e acabamos por ser nós a fazer a reflexão sobre a prática uns dos outros, a contextualização, a curadoria, a produção, a organização. Durante um bom período de tempo, os artistas tiveram que fazer todos os papéis.”

“As galerias também não promovem os encontros entre os artistas...” (C. Cruz, 2010);

“Parece-me mais importante legitimar a obra (...) não necessariamente no artista [e,] na realidade, ainda bem que não há meios e critérios e estruturas solidificados que definam e avaliem a obra de arte...”

“Há uma série de artistas que funcionam bem no ‘mainstream’ da esfera artística... Estão interessados em fazer o ‘grand tour’ das bienais ou de serem coleccionados por grandes colecções de arte, ou de terem uma monografia na editora Tashen (aquilo que parece ser a nata do mundo artístico).

E depois há um conjunto de outros artistas que têm outros interesses, que trabalham nas bases, que trabalham com comunidades e sentem-se bem nesse ambiente. Esses artistas avaliam o seu sucesso através de uma micro escala de efeitos e consequências na sua própria comunidade. Esses artistas não se sentem bem na dita esfera artística porque o seu trabalho não é direccionado para esse nível global.

Mesmo os artistas que querem estar presentes no ‘mainstream’ da esfera artística podem também não se sentir muito confortáveis porque dentro dessa grande esfera funcionam outras pequenas esferas artísticas...

Devíamo-nos preocupar menos com isso, afinal são muito poucos os artistas que chegam ao ‘mainstream’.”

“Não me sinto confortável nem como artista nem como cidadão. Sou crítica e questiono a forma como a estrutura está definida. [Gostava de colocar quer a pessoa quer a artista no centro dessa estrutura]” (Carla Cruz, 2010)

Da entrevista a Marta de Menezes, realizada em Lisboa, a 9 de Novembro de 2010:

“Eu separo dois campos: A investigação em arte e a esfera artística. E dentro dessa esfera há várias sub-esferas como por exemplo a sub-esfera da prática artísti-

ca e a sub-esfera do mercado artístico, que, na realidade, não se sobrepõem totalmente.”

“[Na investigação académica em arte] os critérios de avaliação são tão díspares [de país para país] que não é possível tratar-se da mesma disciplina.”

“A investigação em prática artística (investigação artística de carácter prático ou teórico) no seio da academia deve ser legitimada por outros artistas.”

“O mercado está interessado em objectos que já estão reconhecidas como objectos artísticos.”

“A dinâmica [prática artística/mercado artístico] é a seguinte:

No mercado da arte, são os comissários e os galeristas de arte quem seleccionam e legitimam um conjunto de obras de arte que são, posteriormente, adquiridas por coleccionadores.

Na prática artística, hoje em dia, são sobretudo os festivais de arte (“Documenta”, “ISEA”, “ARS Electronica”) quem legitimam as obras de arte.”

“Como artista [dentro da esfera artística], sinto-me bastante confortável no lugar onde estou. (...) Sinto-me privilegiada.” (M. de Menezes, 2010);

“[Sobre a necessidade de uma re-leitura das relações entre o artista e aquilo que o envolve] Pessoalmente não tenho qualquer tipo de problema. E os artistas que conheço também me parecem não ter.” (Marta de Menezes, 2010)

Da entrevista a João Tabarra , realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“Não sou muito ‘socialite’. Nunca me preocupei muito com internacionalizações, residências artísticas, inaugurações, comissários, ‘curators’... Não estou muito aberto a acontecimentos sociais luxuosos para estabelecer contactos. Ao dizer isto não me estou a queixar... Simplesmente não funciono assim. E também não critico quem o faça (digo isto sem moralismos). É uma opção minha que se paga caro no meio artístico. Principalmente naquilo em que o meio artístico se está cada vez mais a transformar (essas indústrias culturais são coisas estranhas e perigosas).

Sou artista e quero ter família. Portanto, um luxo... E pago essa factura.”

“O artista está mal posicionado. Mas não sei se neste momento é possível [fazer uma re-leitura do lugar e do papel do artista na esfera artística]. Sinto esse desconforto, um desconforto com o qual me tenho habituado a viver. Sinto que o artista é cada vez mais uma peça inserida numa gigantesca máquina de marketing de uma indústria de arte que ultrapassa em muito o puro prazer pelo conhecimento.

Se por um lado estas questões não devem ser dramatizadas, por outro lado também não devem ser esquecidas.” (J. Tabarra, 2010);

“Não me interessam os textos críticos feitos por quem não conhece efectivamente o artista ou a sua obra. Até porque salta à vista, e não o digo com agrado, a falência da própria crítica.”

“O artista está mal posicionado. Mas não sei se neste momento é possível levar a cabo essa tarefa [de re-leitura do lugar e do papel do artista na esfera artística].”

“Faço apenas o que quero e... se por um lado me sinto bem assim, por outro lado sinto um desconforto muito grande (...) um desconforto com o qual me tenho habituado a viver.”

“Embora sem qualquer garantia, existem esquemas que perduram já há algum tempo para se ser um artista reconhecido. Ser amigo de ‘X’, agradar a ‘Y’, abdicar da família, muitas vezes abdicar daquilo em que acredita. Entrar no jogo das festas particulares, dos copos à noite, dos conhecimentos...

E pagar às pessoas que, à partida, têm os direitos no mercado da legitimação artística para dizerem que tu és um bom artista. 5 mil euros...” (J. Tabarra, 2010);

“Dentro da mercado da arte (nacional ou internacional) existe uma necessidade de legitimação comercial do objecto artístico muitas vezes resolvida através da compra de um discurso teórico que se anexa ao objecto artístico, pelo medo de que a obra não seja compreendida, por isso desvalorizada e não aceite no mercado da arte.”

“De facto, o artista praticamente perdeu a possibilidade de se fazer ouvir. Perdeu a voz. Existe um controlo sobre o artista por aqueles que controlam os espaços expositivos. E parece-me que todo esse meio se tornou num circo avassalador.” (João Tabarra, 2010)

Da entrevista a Francisco Queirós, realizada em Lisboa, a 10 de Novembro de 2010:

“(...) Se por um lado estou dentro [da esfera artística], por outro as coisas não são bem assim. (...) Neste momento não trabalho directamente com nenhuma galeria [e] não é porque não queira. É talvez porque as galerias também parecem não querer. Mas as coisas são como são e aqui e ali vai havendo alternativas [ao mercado da arte]. Dá é mais trabalho...” (M. Leal, 2011);

“Todos os ‘players’ da esfera artística ganham muito com o artista. E o artista é o último a ganhar.” (F. Queirós, 2010);

“Agora, é o artista quem vai bater à porta para, por favor, apresentar o seu trabalho. Devia ser exactamente o contrário.” (F. Queirós, 2010);

“Há uns anos atrás foi feito um manifesto por parte de vários artistas contra os críticos de arte dos anos 80 que obedeciam à lógica do dinheiro. Esses artistas estavam a iniciar a sua carreira, sentiam-se afastados e reivindicavam uma outra forma de fazer arte e uma outra forma de fazer crítica de arte. Agora é um autêntico vazio.”

“A esfera artística devia rodar em torno do trabalho do artista. E devia ser produzido um conhecimento isento e desinteressado, sem outros interesses para além dos artísticos sobre a sua obra. (...) A obra é o que interessa. O artista não interessa para nada. Não há o mínimo de interesse na sua vida. Dar importância ao artista é promover uma operação de marketing. Como fez Warhol à volta da sua vida e da sua imagem. Quando me aproximo de uma obra, relaciono-me apenas com ela. Não me interessa conhecer a pessoa que a realizou. (...) O que interessa é o resultado do meu trabalho. Eu sou desinteressante.” (Francisco Queirós, 2010)

Da entrevista a Carla Filipe, realizada no Porto, a 19 de Novembro de 2010:

“É o próprio artista que tem que criar o seu espaço, o seu lugar.” (C. Filipe, 2010);

“Grande parte do meu percurso artístico foi feito dentro de espaços alternativos.” (C. Filipe, 2010);

“A esfera artística é muito complexa. Nos nossos dias (...) ser artista não está unicamente relacionado com o trabalho produzido. (...) Existe uma quantidade de factores externos ao artista que têm um peso determinante na esfera artística. O peso da economia ou da cultura de um país... E Portugal não tem pensadores nem exporta pensamento relacionado com a arte contemporânea.” (C. Filipe, 2010);

“Em Portugal parece existir uma ideia naif de que o artista deve expor internacionalmente para se tornar uma estrela.” (C. Filipe, 2010);

“Eu tenho um tipo de galerista muito bom e que não há em Portugal. Eu não tenho muito jeito para vender o meu trabalho. O Nuno Centeno consegue verbalizar aquilo que eu não consigo dizer sobre a minha obra. (...) Ser avaliada custa-me muito. Sou muito segura naquilo que faço mas quando tenho que convencer... o Nuno Centeno tem essa capacidade, o que me completa.” (C. Filipe, 2010);

“Em determinado momento achou-se que existiam patamares graduais a atingir pelos artistas. Os museus (simultaneamente criticados e cobiçados) eram o último patamar a atingir e depois de expor, por exemplo, no Museu de Serralves, estavam esgotadas as possibilidades de progredir. Mais tarde percebeu-se que outros espaços, por exemplo espaços geridos por artistas, sem dinheiro nenhum, funcionam paralelamente às grandes instituições. Agora, aquilo que os artistas pretendem são espaços onde possam mostrar as suas obras para assim continuarem o seu percurso artístico. Muitas vezes são os próprios artistas que criam a possibilidade de apresentar o seu trabalho. E não estar dependente de subsídios ou apoios é também uma mais valia. (...) É quase como jogar um jogo em que um projecto tem que pagar o outro. Pôr e tirar, pôr e tirar, com a conta sempre a zero.” (Carla Filipe, 2010)

Da entrevista a Daniel Blaufuks, realizada em Lisboa, a 8 de Fevereiro de 2011:

“(...) Quem decide não é o artista. Quem decide, efectivamente, é a galeria, o museu, o curador. São eles quem permitem ou não a construção de uma carreira artística. (...) Parece-me difícil alterar as regras de um sistema comercial como aquele no qual vivemos.” (D. Blaufuks, 2011);

[Sobre a relação artista/esfera artística] [Não me parece bem], mas... também não encontro outras hipóteses... [E] esperar que esse sistema seja oferecido à partida

[ao artista] e funcione continuamente, de forma automática, também me parece errado...

“O artista (...) cria o objecto artístico [e] vive pressionado pela necessidade de comercialização desse produto. (...) Também ele tem que fazer um qualquer tipo de pressão para o comercializar [e] o seu trabalho artístico tem que o acompanhar...”

“Existe algum egocentrismo por parte dos artistas... Por vezes penso que sou, de alguma forma, um privilegiado por ter quem se interesse pelas minhas exposições e por existirem pessoas interessadas em comprar o meu trabalho artístico.” (D. Blaufuks, 2011);

“Se por um lado há cada vez há mais museus, por outro lado, há cada vez menos uma procura daquilo que o artista tem para dizer. Os museus e os curadores aproveitam os trabalhos dos artistas para concretizar conceitos pré decididos para as suas exposições. Raramente se passa o contrário, raramente vão procurar artistas para, eles próprios, trabalharem sobre propostas. Existem razões económicas, existem falta de meios... mas hoje em dia há tantos artistas que se pode facilmente esquecer muitos deles. Existe mais oferta do que procura. (...) [O artista parece substituível.] É verdade que a arte é um dos pilares da cultura, mas também é verdade que a arte se está a tornar entretenimento.

“Acho óptimo existirem espaços alternativos que possam dar resposta às necessidades dos artistas. (...) Mas todos esse espaços alternativos acabam por querer aceder ao mercado. E o mercado é controlado.”

“É fácil ser-se jovem artista mas é difícil ser-se artista a partir dos 35 anos. Já não é uma esperança, o seu trabalho já é conhecido e já não tem um trabalho novo-novo... E corresponde à altura em que o artista já não estás disposto a tudo. Essa travessia é muito difícil. É uma fase muito complicada: ou estás sujeito ao mercado ou vais dar aulas, porque, de facto, não há alternativas [e] não há um ordenado mínimo para o artista.

São percursos complexos e todos os artistas têm maus períodos. Todos os artistas fazem uma exposição que não é assim tão boa. É normal que isso aconteça. Não se pode esperar que todos os artistas estejam sempre no seu melhor período.

O mercado ainda é o único mecanismo que dá algum dinheiro a alguns artistas. Mas o mercado também não é sinónimo de segurança. Vender hoje não quer dizer vender daqui a seis meses.

O ideal, e acontece com alguns artistas em Portugal, é ter uma carreira sempre em ascensão, ser apadrinhado por alguns curadores e ter uma boa galeria. Nessas condições, existe alguma segurança.

O problema da maior parte dos artistas em Portugal é que essa carreira em ascensão passa-se dos 20 aos 30, 35 anos. Depois vem o cansaço e a repetição. Sempre para um mesmo público e para o mesmo mercado. E vão sempre surgindo novos artistas, com novas propostas e mais baratas, para os 5 colecionadores que existem...”

(...) Cada vez há mais artistas e cada vez vão aparecer melhores artistas. Contudo, o papel das galerias de arte está reduzido à sobrevivência.

(...) Os críticos de arte são 3 e não podem ser 3 pessoas a validar todas as obras de arte realizadas pelos artistas portugueses.”

“(...) Não é pelo número de vendas ou pelo sucesso comercial de um artista que se vai aferir a validade do seu trabalho.”

“Ou o artista tem um outro emprego que lhe permite uma autonomia financeira (o que acontece muitas vezes) ou corre o risco de se tornar numa moeda de troca que pode ou não ter valor.”

“Quem falha redondamente é o Estado Português. O Estado devia estar a comprar, o Estado devia ser um operador activo e não o é. O Estado não existe no mundo da arte e é essencial que exista. O Estado devia comprar e apoiar de forma concreta. E falha redondamente. O Estado devia ser um parceiro estrutural, essencial.”

*“Na perspectiva de criador, considero que o artista devia estar concentrado no seu trabalho. Os outros agentes deveriam bater-lhe à porta. (...) Isso era o ideal.”
(Daniel Blaufuks, 2011)*

Da entrevista a Gerardo Burmester, realizada em Castelo da Maia, a 18 de Fevereiro de 2011:

“(...) Numa perspectiva ideal coloco o artista no centro do mundo. Neste caso, eu no centro do mundo. E se não fosse artista continuar-te-ia a responder da mesma maneira.” (G. Burmester, 2011);

“Hoje, tirando um caso ou outro, a crítica de arte tem muito pouco poder.”

“Hoje, os museus funcionam como grandes galerias de arte (...) com um papel legitimador e mediatizador do trabalho dos artistas.”

“Considero (...) interessantes os espaços alternativos. São locais onde proliferam trabalhos às vezes pouco interessantes mas que, por funcionarem com outras dinâmicas, com outras regras, possibilitam também o aparecimento de algumas propostas relevantes e significativas.”

“Mas o artista também tem que lidar com um grande conjunto de pessoas e entidades que de certa maneira o condicionam. Existem muitos compromissos que tornam difícil dizer que o lugar do artista é ele próprio. O artista como lugar de si próprio parece-me ser um arquétipo do século XIX.

(...) Em Portugal, os artistas estão todos muitos sossegados.”

“O espaço que a arte portuguesa pode ocupar internacionalmente fica bloqueado com 3 ou 4 artistas. [A nossa] escala é essa.

“Parece-me que o artista hoje em dia é mais uma peça de um puzzle em que ninguém é o centro (...) porque tudo é desmontado, desmultiplicado. Tudo é interdisciplinar. No mundo contemporâneo vive-se num estado líquido. (...) Hoje, acaba por ocupar esse centro aquilo que for mais mediático ou mais publicitado. Pode ser o museu, pode ser um curador, pode ser um artista... (...) No ‘mainstream’, cada operador dentro da sua escala, todos sentem precisamente o mesmo drama.” (Gerardo Burmester, 2011)

Da entrevista a Joana Vasconcelos, realizada em Lisboa, a 21 de Fevereiro de 2011:

“Na verdade, quem pensa sobre as artes são os comissários através de um registo muito jornalístico e pouco filosófico e consequentemente as artes são avaliadas numa perspectiva muito jornalística e pragmática.”

“Cabe ao artista produzir. Cabe ao crítico de arte criticar. Não cabe ao artista ser crítico de arte, até porque não possui um conjunto de mecanismos filosóficos e históricos necessários para a crítica de arte.”

“A esfera artística parece-me ser a mesma desde sempre. Não há estrutura mais clássica, mais conservadora do que a estrutura das artes.” (J. Vasconcelos, 2011);

“[Os agentes do meio artístico] tratam os artistas como peças de um xadrez maior e falam dos artistas como quem fala dessas peças. E gerem os artistas dessa forma.” (Joana Vasconcelos, 2011)

Da entrevista a Pedro Proença, realizada em Lisboa, a 22 de Fevereiro de 2011:

“Hoje, existe uma necessidade de legitimação muito forte que convoca o artista a cumprir também o papel de empresário.” (P. Proença, 2011);

“Na arte, o que está em causa não é a necessidade de uma legitimação semelhante à necessidade das ciências. Na arte não há a necessidade de enunciar leis que pretendem substituir outras leis, à imagem da ciência.

Na arte, trata-se da confluência ocasional de interesses, não requer consensos criticamente definidos, mas passa-se algo que se apresenta como mais significativo e que acaba por se tornar mais preponderante no seu meio durante algum tempo.

É este o mecanismo utilizado, mesmo depois das várias histórias terem demonstrado que ele não é o melhor, o que faz com que posteriormente seja necessário reler os seus resultados. (...) Esses juízos de valor nem sempre são acertados nem sequer consensuais. E a história oblitera-se sistematicamente.” (P. Proença, 2011);

“Sempre me pareceu paradoxal que os artistas ligados ao modernismo ou às vanguardas tenham feito durante todo o seu percurso artístico uma ou duas exposições retrospectivas e que hoje em dia, um artista de 30 anos, tenha que andar de museu em museu a fazer exposições retrospectivas de uma obra extremamente recente.”

“Os mecanismos de legitimação que hoje existem passam pelas galerias e museus de arte e por uma grande circulação da informação feita de uma forma global (...) que convoca o artista a cumprir também o papel de empresário.”

“(...) Hoje, o papel do artista é muito mais ‘stressante’, como, em tudo, aliás...”

“Hoje em dia as coisas passam cada vez mais por uma lado institucional. E a construção dos métodos de legitimação tem vindo a ser feita no sentido de arredar o artista dessa responsabilidade. E o próprio artista também não parece querer ter essa responsabilidade.” (P. Proença, 2011);

“Hoje em dia a legitimação faz-se de muitas maneiras. E embora exista toda uma teoria em sentido contrário, eu acredito que essas ferramentas devem estar nas mãos dos produtores de arte. De uma forma mais imediata, é a eles que isso diz mais directamente respeito.” (Pedro Proença, 2011)

Da entrevista a Cristina Mateus, realizada no Porto, a 3 de Março de 2011:

“[Sobre o posicionamento do artista plástico na esfera artística] A minha experiência diz-me que é difícil estar nesse sítio. (...) Faço parte mas nunca me senti confortável e sinto-me de fora ao mesmo tempo.”

“A minha ligação à esfera artística sempre me permitiu desligar-me dela com facilidade.” (C. Mateus, 2011);

“Dar aulas foi também optar por não estar demasiado dependente daquilo que se transacciona. De alguma forma liberta-me desse constrangimento, do constrangimento das transacções, quer dos objectos, quer dos relacionamentos que se processam neste meio, que são complicadíssimos e nem sempre totalmente às claras. Em alguns momentos fiz parte desses compromissos e apercebi que estive envolvida eu própria... como mercadoria...”

(...) Não depender financeiramente do mercado da arte pode ser encarado como uma salvaguarda para o próprio artista e para a sua obra, permitindo-lhe escapar a alguns perigos. Eu prefiro assim, prefiro não estar quotidianamente a ponderar compromissos.” (Cristina Mateus, 2011)

Da entrevista a Pedro Calapez, realizada em Lisboa, a 9 de Março de 2011:

“(...) cabe ao artista encontrar o seu lugar e o seu papel.” (P. Calapez, 2011);

“[Numa relação ideal entre artista e esfera artística] não fazia sentido a existência de todo o tipo de estruturas relacionadas com o mercado da arte. E o próprio discurso entre artistas constituía-se como o pensamento crítico.” (P. Calapez, 2011);

“O artista faz o que tem que fazer para poder fazer o que quer fazer. Para viver da criação artística, e quando um artista se encontra dentro do mercado da arte, são necessárias determinadas concessões perante esse grande circuito: as instituições, as galerias, os críticos de arte, etc... Inevitavelmente, o artista é influenciado e levado a ponderar a sua atitude perante o sistema de legitimação e valoração da obra de arte e o jogo do mercado.” (Pedro Calapez, 2011)

Da entrevista a Zulmiro de Carvalho, realizada em Valbom, a 10 de Março de 2011:

“Como em todas as actividades humanas, também nas artes as coisas não me parecem estar devidamente equilibradas. Existem uma espécie de gurus (ou de filtros) que nem sempre abordam a totalidade das realizações artísticas. Por outro lado, há portas que não se abrem para todos.”

“Penso que ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de serem criadas condições de criação, produção, exposição, comercialização.(...)”

Os artistas (...) deveriam poder exercer a actividade [sem] constrangimentos de ordem primária. E nem sempre isso é possível. Há, portanto, um conjunto de questões na nossa sociedade que não estão bem resolvidas.” (Zulmiro de Carvalho, 2011)

Da entrevista a Fernando José Pereira, realizada no Porto, a 11 de Março de 2011:

“[Sobre “Penthouse: uma ocupação temporária” (2005)] Tentamos encontrar um grupo de pessoas do Porto, de Lisboa e de outros locais que estivessem abertas a participar numa exposição que fosse completamente liberta dos constrangimentos burocráticos, dos comissários e etc... Algo feito por artistas para artistas.”

“Os artistas são o núcleo de um território que é também do interesse de vários outros agentes, agentes que produzem um discurso depois do artista produzir a obra. São exteriores à obra. (...)”

Os problemas que [o meu trabalho] me levanta (...) são problemas que interessam a quem produz os objectos artísticos. (...)”

Interessa-me muito introduzir uma epistemologia própria de quem está dentro do território a fazer, diferente daquela que os críticos de arte praticam.

Em Portugal falta construir esse território de reflexão.” (F. J. Pereira, 2011);

“Sempre me coloquei numa lógica de coexistência distanciada e independente relativamente a todos os sistemas do mundo da arte. (...) É uma opção lúcida que me permitiu encontrar o meu lugar. E não se trata de encaixar na esfera artística. Dito de forma rápida, eu só faço aquilo que me apetece. Pessoalmente, se assim não fosse, só me restava uma atitude: abandonar a arte.” (F. J. Pereira, 2011);

“Parece-me que as pessoas ficam pouco à vontade quando estão perante um artista plástico que (para além de fazer as suas obras) tem ideias não só sobre os próprios trabalhos, mas sobre o universo onde está incluído.” (F. J. Pereira, 2011);

“(…) Existem uma série de elementos no que chamas a esfera artística com o quais os artistas têm que se defrontar obrigatoriamente se querem assumir a condição de artista.

(...) Quando me confrontei directamente com isso no meu doutoramento respondi: “preferiria não o fazer”. Mas, se quero pertencer, se quero ter visibilidade, se quero coabitar naquilo a que chamas esfera artística, sei que tenho que o fazer. (...) Não quero cair na tentação da negação absoluta. Nem quero ser completamente afirmativo. Prefiro esta radicalidade passiva que determina uma independência relativamente a essa esfera. Este “preferiria não o fazer” permite-me escapar às lógicas bipolares do “sim” e do “não”, que sempre me chatearam. Permite-me, por exemplo, fazer escolhas alternativas, que sempre me agradaram.

Para que pudesse assumir esta posição, foi determinante uma decisão que tomei no dia em que acabei o curso: Não quero ser dependente da esfera artística. Vou, enquanto professor, construir a minha independência económica e social, e até, a um outro nível, uma legitimação profissional.”

“Nem boa nem má, sei que [a minha relação com a esfera artística] não é um problema.”

por razões ideológicas, tenho um problema complicadíssimo com o mercado. Eu estou nos antípodas políticos e ideológicos daqueles que eu sei serem os consumidores de arte [e] tenho um prazer especial em passar rasteiras aos outros, a esses

tipos.(...) [e também] sei que não vou mudar coisa alguma com o meu trabalho. Tenho essa consciência desde o início.

“Para existir um ‘mundo perfeito’ os principais operadores da esfera artística, por exemplo, os operadores envolvidos no mercado da arte (que neste momento é algo determinante para a esfera artística) tinham que desaparecer.” (Fernando José Pereira, 2011)

Da entrevista a Alberto Carneiro, realizada em São Mamede de Coronado, a 18 de Março de 2011:

“Se há artista que não tem razão de queixa sou eu mesmo. Sempre me trataram muito bem. Também, provavelmente, porque eu nunca deixei que me tratassem mal (...). Há questões pelas quais temos que lutar sem ceder um único milímetro, por vezes lutar com a faca nos dentes. São as questões que envolvem a essência do próprio trabalho.

Conheço muitas pessoas que prometiam muito, eram “grandes talentos” e perderam-se exactamente nesse processo.” (A. Carneiro, 2011);

“[A relação entre artista e esfera artística não me parece equilibrada]. Essa relação foi sendo estabelecida e, em certo sentido, está instituída. Passou pela necessidade de criar a figura do chamado ‘curator’, que passou pela importância do papel do crítico de arte, que passou pela importância dos museus, etc...”

“(...) Esses ajustamentos [entre artista e esfera artística] vão sendo feitos ao longo da história.” (A. Carneiro, 2011);

“Desde o princípio sempre foi muito claro para mim que o ensino libertava o meu trabalho artístico da necessidade do dinheiro. Não teria feito a minha obra se assim não fosse, particularmente aquela que fiz nos fim dos anos 60, durante todo os anos 70 e 80. Nessa altura, praticamente nunca vendi coisa nenhuma.”

“Nego-me a comprometer o meu trabalho para ganhar dinheiro. (...) O mercado não me interessa, nem nunca me interessou. Não faço depender o meu trabalho das questões comerciais. E não aceito encomendas no sentido estrito: faço o que quero no tempo que quero.” (A. Carneiro, 2011);

“Não há situações ideais [na relação artista/esfera artística]. As relações estabelecem-se pelo reconhecimento da autoridade (hoje esta palavra é perigosa mas eu assumo-a).” (Alberto Carneiro, 2011)

Da Entrevista a Rui Chafes, realizada em Lisboa, a 24 de Março de 2011:

“Há o perigo dos outros esperarem que o artista fale como o crítico escreveu. Há o perigo maior dos próprios artistas acharem que devem falar como o crítico escreveu. Há o perigo ainda maior dos artistas acharem que devem fazer a arte que os críticos esperam que ele faça. Tudo isto são gradações do inferno.

É grave quando o artista se encontra numa posição em que a sua falta de segurança ou a sua falta de iniciativa própria o leva a fazer aquilo que os críticos esperam que ele faça.” (R. Chafes, 2011);

“A relação entre o discurso crítico e o discurso artístico não é clara, nem poderia ser, e tem várias nuances, a começar pela questão legitimadora. (...)”

[Sobre a necessidade de repensar o funcionamento da esfera artística] A [dinâmica da] esfera artística cria um mercado, e esse mercado tem regras. Regras que deviam ser universais mas não o são. (...) A minha experiência diz-me que as regras dependem dos contextos. (...) Dependem, em quantidade e em qualidade, das pessoas e dos lugares que operam nos diferentes contextos. Existem contextos mais solidários, outros mais hierárquicos, outros mais generosos. Neste sentido a esfera artística é aquilo que é, e não a consigo achar nem certa nem errada.

(...) Nem bem nem mal. Estou e adapto-me a ela. É impossível queixar-me do que quer que seja.” (Rui Chafes, 2011)

Da entrevista a José de Guimarães, realizada em Lisboa, a 18 de Abril de 2011:

“As artes são uma das poucas manifestações do espírito em que um juízo seguro não se faz no momento em que a obra é concluída, ou, no mínimo, é muito arriscado fazê-lo. O verdadeiro juízo sobre o objecto artístico faz-se à posteriori, através da História da Arte.”

“Não há relação ideal [entre o artista e a esfera artística], nunca houve e nunca haverá. (...) Fatalmente [é sempre conflituosa]. E tem que ser conflituosa. Se houver

essa harmonia entre o artista e a esfera artística algo está mal.” (J. de Guimarães, 2011);

“Eu sou muito crítico em relação a esta teia. É uma rede perversa. No centro dessa perversão está o objecto artístico comercializável, está o negócio das obras de arte. Em Portugal é logo aí que começa a discriminação, com os galeristas a defender os seus artistas, dizendo mal dos artistas representados por outros galeristas, com pessoas que deviam ser isentas e estar fora do mercado num conluio descarado de interesses.” (J. de Guimarães, 2011);

“O artista tem que se saber defender. O artista tem que saber manter a sua autonomia, sobretudo a sua autonomia artística. Isso é fundamental.

O mercado, as galerias, etc... não devem funcionar como chicote para o artista. E por vezes é necessário o artista dizer: Alto. Quem manda aqui sou eu. (...)” (J. de Guimarães, 2011)

Da entrevista a Eduardo Batarda, realizada em Lisboa, a 19 de Abril de 2011:

“(...) Cada vez mais os ‘players’ marcam os artistas.” (E. Batarda, 2011);

“Como diria o Detlev Scheider, há muita miséria na arte portuguesa.” (E. Batarda, 2011);

“No meio artístico há torpedos e cargas de profundidade que me afectam muito, lançados quer pelos artistas quer pelos outros operadores da esfera artística.” (E. Batarda, 2011);

“Não, e não é paranóia. Não consigo encontrar diferenças entre uns e outros [entre artistas e comissários, galeristas, críticos de arte, etc...].”

“Eu até podia ter um toque de originalidade, invenção, diferença ou mesmo até da chamada qualidade, mas nada disso pode ser conhecido ou reconhecido pelo público, quando o difusor é a dinâmica do mercado de arte português. (...)

Um pequeno país, um pequeno centro, por definição, vai mostrar pequenas coisas, irrelevantes.” (E. Batarda, 2011);

“Os artistas podem até apresentar os sinais exteriores de modernidade, podem até pertencer, mas não basta pertencer se não existir um mercado capaz.” (E. Batarda, 2011);

“Hoje, mais do que fornecer uma explicação teórica, os artistas que fazem questão de mostrar que se movem sobre essas mesmas supostas bases culturais e críticas estão, na melhor das hipóteses, a apresentar sinais aos outros agentes. Sinais de que estão a par. Sinais de que estão entre pares. “Cito isto porque sei que tu sabes, e porque tu sabes o que eu citei vais situar-me como alguém que também sabe”. (...) Trata-se da vontade de pertencer, de ser reconhecido e de ter cúmplices.” (E. Batarda, 2011);

“No geral e grosseiramente, podemos dizer que a arte contemporânea portuguesa é encarada pela rama, de forma inculta e não educada. Basta não dar 4 ou 5 sinais de contemporaneidade (ou seja, de pertença) para se ser rejeitado.”

“Um dos meus problemas – ou uma das minhas espertezas – é a adaptação dos tempos aos espaços e dos espaços aos tempos. Por outras palavras, como tenho pouca saída, e como o meu trabalho vende pouco, é possível que os meus “célebres” intervalos, interrupções, pausas, paragens, hiatos, preguiças ou depressões, sejam, na realidade, um factor de correcção para não ficar com um excesso de produção, produção incapaz de ser escoada no mercado, mercado que me baixava o preço, preço baixo que só provava a minha falta de qualidade.” (E. Batarda, 2011);

“Perguntou-me se eu faço uma quantidade de coisas para pertencer a... Perguntou-me se eu queria pertencer a... Respondo-lhe:

Preferia pertencer. Evidentemente, preferia pertencer. Mas é impossível. Para pertencer era preciso que a sociedade em geral, ou pelo menos a comunidade artística, pensasse como eu penso e utilizasse a linguagem como eu a utilizo. Contudo, se me permite mais uma repetição, pontualmente, encontro pessoas que me percebem de forma razoável (ou pelo menos parecem perceber).

Como qualquer artista, gostava de pertencer, gostava de ser reconhecido. Ainda que não fosse de uma forma transversal a toda a sociedade, gostava que, pelo menos no meio artístico, um aluno do 2.º ou 3.º ano de artes reconhecesse o meu trabalho.” (Eduardo Batarda, 2011)

Da entrevista a João Pedro Vale, realizada em Lisboa, a 2 de Maio de 2011:

“Pós Belas-Artes, entrei logo no mercado artístico a fazer aquilo que me apetecia sem ter que pensar numa outra profissão. Nesse sentido posso dizer que fui um pouco privilegiado.”

“O Nuno [Alexandre Ferreira] teve uma produção artística própria que abandonou por não querer lidar com toda a máquina do mercado da arte, que está para além do trabalho de criação.”

“Muitas vezes tenho que parar para reflectir. Questiono-me se estou a fazer aquilo que eu quero ou se estou a fazer aquilo que os outros esperam que eu faça. Essa é uma luta que eu travo comigo constantemente e que me toma muito tempo.”

“Os outros [têm algum receio daquilo que pode vir a seguir] mas... também já percebi que, afinal, ninguém está à espera de nada...”

“Os críticos (e a crítica de arte) são interessantes enquanto catalisadores de discussão e enquanto produtores de conhecimento. E eu próprio aprendo com isso.” (J. P. Vale, 2011);

“Gosto de fazer trabalhos por encomenda. Sinto-me desafiado. De ideias exteriores (algumas à partida menos interessantes ou distantes das minhas preocupações) surgem, muitas vezes, projectos muito estimulantes.”

“Preciso vender trabalhos para poder continuar a trabalhar. A máquina tem que andar. E para a máquina não parar existem compromissos. (...) E relaciono-me bem com isso.”

“Se por um lado reservo para mim a liberdade de fazer apenas aquilo que me interessa fazer, por outro lado sei também que devo apresentar objectos comercializáveis. E ao fazer isto não sinto que esteja a abdicar daquilo que considero fundamental.” (J. P. Vale, 2011);

“Tenho dificuldade em perceber a importância que é atribuída às galerias de arte. (...) E parece-me que são os artistas quem alimentam essa importância atribuída às galerias de arte.” (J. P. Vale, 2011);

“A existir uma hierarquia (como existe) o artista devia estar em 1º lugar e não está. O artista está precisamente no final da hierarquia.”

“Parece-me que no mercado da arte a validação dos objectos artísticos é feita pelos agentes errados. Não me parece que caiba ao galerista ou ao ‘curator’ dizer o que é ou não é bom. A obra de arte é boa porque existe.” (João Pedro Vale, 2011)

Da entrevista a Ângela Ferreira, realizada em Lisboa, a 17 de Maio de 2011:

“(…) Uma prática madura, única, interessante, não pode estar ao serviço da crítica.”

“(…) Considero-me ‘sui generis’. Não estou desesperadamente à procura de sucesso. Se estivesse desesperadamente à procura de sucesso sentir-me-ia desconfortável.” (A. Ferreira, 2011);

“A ideia de cultura mudou muito nos últimos dez, vinte anos. Hoje, há muitos operadores no mundo das artes. Agora temos uma indústria turístico-cultural. A própria arte tornou-se uma indústria.” (A. Ferreira, 2011);

“Enquanto artista concentro-me em fazer a minha parte. Construo um discurso, apresento os meus trabalhos, edito livros... e faço-o o melhor que sei. Desta forma, gostem ou não, critiquem ou não, vendam ou não, não me podem criticar pelo que não fiz.” (A. Ferreira, 2011);

“O crítico trabalha a partir do objecto artístico, ainda que o objecto artístico seja incompreensível para o próprio criador, para o próprio artista. (...) A relação é muito complexa, mas o artista deve estar focado na sua actividade, com as suas idiossincrasias próprias.”

“Um outro problema na área artística é a extrema ambiguidade nas especializações artísticas das suas diferentes áreas. Um doutoramento não é necessariamente um estudo capaz para qualificar alguém nas áreas artísticas. Pode ser, mas pode também não o ser. [E] o que torna alguém competente para julgar os seus pares na esfera artística? [Ou,] por exemplo, o que é necessário para se ser um director de um museu ou um curador?

E a coscuvilhice louca do mundo das artes ('mea culpa' incluída). Assente nessas conversas, senhores e senhoras tomam decisões com um peso decisivo na vida de muitos artistas.

Quais são, afinal, as competências necessárias para cada uma das diferentes áreas de especialização artística?"

"Não, as coisas não estão bem [no mundo das artes]... e sim, consegui encontrar uma forma de estar no meio artístico."

"Os museus, os curadores, os directores têm muitas vezes poderes para além daquilo que merecem (...)"

"(...) O panorama da crítica de arte em Portugal é atroz. Trata-se de publicidade glorificada... Em Portugal, a crítica de arte não constrói uma reflexão, não apresenta uma ideia, não contribui para o próprio meio onde está inserida." (Angela Ferreira, 2011)

Da entrevista a Miguel Leal, realizada no Porto, a 3 de Junho de 2011:

"Apesar de estar perfeitamente imerso no meio das artes plásticas e ainda que a grande maioria dos meus amigos esteja directa ou indirectamente ligado a essa esfera, não quer dizer que me sinta confortável."

"(...) aqui e ali vai havendo alternativas [às galerias de arte]. Dá é mais trabalho..." (Miguel Leal, 2011)

As saliências

Num processo interpretativo construído pela análise das várias respostas seleccionadas, apresenta-se em forma de lista de tópicos uma possibilidade de entendimento sobre "O artista e os outros operadores da esfera artística", de acordo com a metodologia apresentada em 4.4 "Análise qualitativa do conteúdo":

- O artista atribui importância à validação da obra de arte, à legitimação do artista.
- O artista questiona os actores (pessoas), as instancias (lugares) e os mecanismos (dinâmicas) utilizados pelos agentes da esfera artística para validar/legitimar.
- A validação/legitimação é efectuada pelos agentes errados. O artista vê-se afastado dos centros de legitimação, validação, decisão, poder.

(contudo) -O artista é solicitado informalmente na legitimação dos seus pares. A sua voz é consequente na validação dos objectos artísticos e na legitimação dos artistas.

(contudo) -A voz do artista é pouco veiculada na esfera artística.

-O artista sente necessidade de participar nas dinâmicas de legitimação.

(contudo) -O artista não quer cumprir o papel dos outros operadores. O artista quer declinar essa competência/responsabilidade.

(contudo) -O artista vê-se obrigado a cumprir o papel dos outros operadores.

-O artista quer e não querer participar na validação da obra de arte e na legitimação do artista.

-A validação comercial do objecto artístico é diferente da validação artística (histórica, teórica e crítica) do objecto artístico. Validação do objecto artístico é diferente da legitimação do seu criador.

-O mercado da arte necessita da validação comercial do objecto artístico. O mercado da arte não necessita da legitimação comercial do artista.

-A obra interessa porque é insubstituível. O artista enquanto herói é desinteressante e substituível.

-Lugar do artista é vago, ambíguo, instável, indefinido. O artista precisa de um lugar próprio claro e definido.

-O artista no atelier acabou (e o artista no atelier é o ideal).

-Tudo mudou e o artista mudou pouco (ou esfera artística é igual àquilo que sempre foi).

-A existir uma hierarquia na esfera artística (como existe) o artista reivindica outro posicionamento.

-É atribuída demasiado poder/importância/protagonismo/capacidade de decisão/possibilidade de actuação a outros operadores artísticos. Demasiado poder conquistado por e/ou delegado em, demasiado poder centralizado noutros operadores artísticos.

-O artista vê-se colocado (ou sente-se) como secundário, no fim da linha, em último lugar da hierarquia da esfera artística.

-O artista reclama o 1º lugar, o centro da esfera artística (o artista é egocêntrico).

-Necessário re-pensar/re-centrar o artista na esfera artística (na hierarquia criada na/pela esfera artística).

-Necessário novo paradigma de funcionamento entre os diversos operadores da esfera artística;

-Necessário re-valorização dos papéis. Necessário epistemologia a partir do artista.

-O artista suporta a esfera artística.

(contudo)-É o artista quem se posiciona no final da linha.

(contudo) É cómodo estar no fim da hierarquia. O artista sabe estar fora.

-O artista vê-se como diferente.

(contudo) -O artista não aceita a diferenciação por afastamento/exclusão.

-O artista quer pertencer à comunidade artística e dá sinais dessa pertença. O artista não se quer excluir da comunidade artística.

-O artista domina mal (ou não domina) as ferramentas utilizadas pelos outros operadores artísticos.

-Quando o artista domina as ferramentas utilizadas pelos outros operadores artísticos é considerado um artista perigoso.

-Pedir ao artista o domínio na articulação das várias e complexas ferramentas utilizadas pelos diversos agentes da esfera artística é distorcer e violentar o lugar e o papel do artista.

-O artista cumpre diferentes papéis, papéis da responsabilidade de outros agentes artísticos.

-Ambiguidade nas competências necessárias para as diferentes especializações, nas diferentes áreas, de cada operador da esfera artística.

-Esfera artística como território especializado. Artista como não-especialista.

-O lugar/papel do artista na esfera artística é complicado (sempre o foi).

-O lugar/papel do artista na esfera artística não é confortável (nem deve ser).

-Não há situações ideais entre artista e esfera artística.

-Artista intervém, reivindica, reclama, propõe, avança, faz-se ouvir. O artista não é escutado.

O artista adapta-se.

-Actual dinâmica da esfera artística não serve o artista e o artista procura sentir-se confortável.

-O artista é livre. Mas não pode parar, errar, falhar, etc... O artista não é livre.

-O artista é condicionado por outros operadores. Os operadores artísticos marcam os artistas.

-O artista preocupa-se com as opiniões de quem lhe está próximo.

-Preocupa-se menos com os outros. Preocupa-se mais com o seu trabalho. O artista preocupa-se com o seu trabalho. Exercício da actividade artística como alicerces do artista.

-Toda a esfera artística vive um drama. Não há diferenças entre artistas e comissários, galeristas, críticos de arte, etc...

-Os artistas, como os outros operadores da esfera artística (e em conjunto), minam e torpedeiam a esfera artística e a própria arte portuguesa.

- Relação com esfera artística é e não é um problema para o artista.
- O artista está confortável e desconfortável na esfera artística.
- Esfera artística como meio necessário para o artista.
- Artistas e obras necessitam dos lugares (galerias de arte, do museus, instituições, estado, etc...) e das pessoas (galerista, comissário, curador, crítico, coleccionador, público, etc...).
- Crítica, teoria e história da arte importante para os lugares da esfera artística (galerias, museus, leiloeiras, instituições, estado, etc...).
- Reflexão sobre arte (elaborada pela crítica, teoria e história da arte) importante para o artista.
- Reflexão sobre arte (elaboradas por artistas) importante para o artista.

- Cabe ao artista encontrar o seu lugar e o seu papel.

- Construção da exposição como momento importante. Artista-comissário (complicado e mal visto) participa no processo de apresentação/exposição do seu trabalho e do trabalho dos seus pares.
- O artista cria condições para apresentar o seu trabalho (e o trabalho dos seus pares). Artista/produtor.
- Artista deve participar nas dinâmicas dos espaços expositivos.
- Espaços alternativos aos lugares ditos institucionais (galerias, museus, feiras, escolas, etc...) e espaços dinamizados por artistas (*'artist-run spaces'*) como outras possibilidades com novas dinâmicas.
- Dificuldade em perceber a importância atribuída, actualmente, às galerias de arte.

- Mercado da arte existe. Existe economia/gestão/comércio/especulação/jogo financeiro;
- Existe um jogo maior no mercado da arte assente no negócio. Negócio é perverso.
- O negócio (e o dinheiro) são o motor do mercado da arte. O negócio da arte enquanto motor não interessa ao artista. O dinheiro enquanto motor não serve o artista. O negócio e o dinheiro não são o motor do artista. O mercado da arte não é útil ao artista.
- Existem constrangimentos de ordem primária no exercício da actividade artística.
- O artista é o último a ganhar (a conta sempre a zeros, a máquina sempre a andar) e o artista não pode parar.
- Depender financeiramente da actividade artística/do mercado da arte/dos operadores artísticos não salvaguarda o artista e coloca em risco o próprio objecto artístico.
- O dinheiro compromete o objecto artístico.

-O artista não é só artista. Dupla profissão do artista para salvaguardar a prática artística, para libertar o trabalho artístico de compromissos exteriores à criação. O artista é outra coisa e é também artista.

-O artista está mal posicionado. O artista não se queixa. O artista não muda. O artista adapta-se.

-O artista faz o que tem que fazer para poder fazer o que quer fazer. O artista só faz o que quer fazer, só faz o que gosta, só faz aquilo que lhe apetece.

-O artista só deve fazer aquilo que quer fazer. O artista não deve fazer aquilo que o outro quer que ele faça. O artista é um privilegiado. O privilégio é a liberdade.

-O artista necessita do privilégio, o artista necessita da liberdade para a sua actividade artística.

-A liberdade é condição para a prática artística.

-Mercado da arte é absurdo. Mercado da arte necessita (e tem) regras próprias porque tem erros. As próprias regras criadas pelo mercado da arte têm erros, as próprias regras criadas pelo mercado da arte não são universais.

-Mercado da arte não é capaz.

-É difícil alterar regras do mercado da arte (e da esfera artística).

-Há e não há alternativas.

-Há alternativas a esta esfera artística e a este mercado da arte. Há alternativas ao museu, à galeria de arte, ao crítico, ao comissário e ao galerista de arte. As alternativas dão trabalho, dão outro trabalho, dão mais trabalho (e também elas violentam o artista).

-Prática artística serve o artista. A prática interessa ao artista e aos seus pares.

-Outros operadores são exteriores à obra. Outros não olham o objecto artístico como o artista olha.

-Prática artística pelo artista (para o próprio e) para os artistas.

-Não existe, existe deficit de reflexão crítica/teórica de/sobre arte em Portugal.

-Os críticos/teóricos de arte não produzem ou produzem pouca obra e não necessariamente obra crítica ou teórica. Não criam um corpo reflexivo/crítico ou reflexivo/teórico). Crítica/teoria de arte a não desempenham o seu papel reflexivo. Não criam material reflexivo.

-Os artistas portugueses produzem obra (criação de um corpo artístico; criação de uma Grande Narrativa) sobre a qual é possível construir/reflectir, sobre a qual é possível criar crítica e teoria.

-Falência da reflexão crítica/teórica de arte em Portugal.

- O crítico de arte não analisa, nem tem um programa (a crítica de arte tem pouco poder).
 - O teórico de arte não sistematiza, nem tem uma ideia.
 - O galerista de arte não vende, nem tem uma agenda/estratégia (as galerias de arte têm o papel reduzido à sobrevivência).
 - O Artista tem uma obra (uma grande narrativa).
-
- O País pequeno, internamente atrofiado, internacionalmente irrelevante;
 - O País sereno. Arte portuguesa (e artistas portugueses) à imagem do país. Artistas calmos. Arte portuguesa sossegada.
 - Há miséria na arte portuguesa. Há miséria em Portugal. O estado português falha. A Europa e o mundo falham.
 - A relação artista/realidade, artista/sociedade, artista/política é cara ao artista. O artista como figura socialmente fundamental.
 - Existe (e sempre existiu) um conflito artista-meio, artista-realidade.

Manifestos Artísticos

- 11- Manifesto “O Artista e os Artistas”
- 12- Manifesto “O Discurso do Artista”
- 13- Manifesto “O Artista e Ele Próprio”
- 14- Manifesto “A Grande Narrativa”
- 15- Manifesto “A Esfera Artística”
- 16- Manifesto final “O Artista pelo Artista”

Manifesto “O Artista e os Artistas”

- O artista procura o outro artista. Entre artistas há um extra de entusiasmo.
- Os artistas encontram-se (gostam-se, detestam-se).
- O artista quer ser amado, procura ser amado. Os artistas procuram-se para serem amados (todos procuramos os nossos interlocutores; todos procuramos os nossos amantes; todos procuramos ser amados).

- O artista é inseguro.
- O artista quer participar, quer pertencer. O artista precisa de pertencer, tem que pertencer (o artista que não pertence não é artista nem é nada).
- Os artistas mimetizam os outros artistas. Copiam outros artistas. Criam aquilo que gostavam de ver criado por outros artistas.
- Há cumplicidades entre artistas.
- Os artistas reconhecem-se uns aos outros. Pensam que sabem (e sabem) quem presta e quem não presta.
- Existe uma dinâmica de apreciação, reconhecimento, validação, legitimam entre pares (e em surdina).

- O acto criativo é um acto solitário (e de sobrevivência).
- O acto criativo é um acto de liberdade (e de resistência).
- O artista tem que ser livre.
- Cabe ao artista pensar/re-pensar/afirmar o seu papel.
- Cabe ao artista encontrar/reivindicar/conquistar/criar o seu lugar.

- Os artistas são muito desorganizados.
- Os artistas são indisciplinados.

- O artista é insubstituível (as palavras, o discurso, o olhar, a perspectiva...).
- A ideia de artista é muito pouco definida.
- É indecifrável, incompreensível, indefinível... mas existe algo transversal a todos os criadores.

- Os artistas não falam a mesma linguagem que os galeristas de arte.

- Um artista é especial para outro artista.
 - Os artistas são bons (e poderosos) espelhos para os artistas.
 - O artista precisa de ser reconhecido e precisa de saber que é reconhecido.
 - São os outros artistas quem melhor compreendem os seus pares.
 - O artista deseja ser reconhecido e legitimado, primeiro, por outros artistas (que o próprio respeita) é importante, essencial, fundamental... Depois, por outros agentes da esfera artística.
 - Os artistas são os primeiros a detectar aquilo que de mais inquietante está a acontecer nas artes.
 - Grandes e sólidas estruturas de avaliação, reconhecimento e legitimação tendem a ser problemáticas.
 - A voz do artista é considerada, indirectamente, em conversas privadas.
 - Não há mecanismos para veicular a voz do artista, para aferir a sua relevância, para sedimentar a sua legitimação, para valorizar o seu discurso.
-
- Os artistas não têm relações de poder com o meio artístico.
 - Os artistas têm relações de poder com o meio. Os artistas estão comprometidos. Os artistas comprometidos não são livres. São menos artistas. Não são artistas.
 - Não há diferenças entre artistas e galeristas, comissários, críticos de arte, etc... É tudo a mesma coisa!
-
- O grupo é fundamental no momento de afirmação. E a afirmação colectiva é significativa.
 - Nos anos de formação o instinto é gregário (de protecção), entusiasta, generoso, ambicioso e a abertura é grande e inocente. Posteriormente é o fechamento do sujeito no indivíduo (do social no animal). É a própria aura. É o fim.
 - O percurso do artista (como a criação artística) é essencialmente solitário.
 - Os grupos são coisas sociais.
 - Do grupo passa-se para o 'lobby'.
 - No confronto das artes ninguém fica imune, ninguém ganha.
-
- Entre artistas há um sentimento de pertença.
 - Entre artistas plásticos não há um sentimento de classe.
 - Hoje, é importante existir uma ordem de artistas plásticos (ou uma convergência de interesses profissionais, ou um sentido mínimo de comunidade).
 - É impossível criar uma ordem para os artistas plásticos. É impossível definir quem não é artista. A arte não é objectivável. Nem classificável. A arte não se compadece com ordens.
 - A dinâmica colectiva entre artistas é informal, flexível, efémera, por vezes inconsciente.

- São os criadores quem devem legitimar os outros criadores.
- O artista não quer ter responsabilidades.

- Os artistas não gostam de corporações, associações, estatutos. Mediações burocráticas, ordens, fronteira.
- A arte escapa à burocracia.
- Na arte não há leis (que pretendem substituir outras leis, à imagem da ciência).

- Existem bons artistas. Existe respeito e admiração.
- Os artistas (alguns artistas, vários artistas, muitos artistas, todos os artistas) querem ser os melhores. E competem. E roubam.
- Os artistas fazem coisas feias.
- E existem artistas maus. Existe conveniência, oportunismo, subserviência.
- Há medo na arte portuguesa. O medo mata (a concorrência mói).

- Existe a criação artística e existe a investigação em arte. São campos distintos e diferenciados.
- A investigação para a criação artística é a prática artística (universalmente aceite como tal).
- Na prática artística são os artistas quem têm as ferramentas.
- A investigação académica sobre arte são estudos de arte (ainda universalmente não estruturada, solidificada e estabilizada).
- Nos estudos de arte são os teóricos quem têm as ferramentas.

- Mais do que a obra, reconhece-se o artista.
- Mais do que a obra, circula o artista.
- Mais do que o artista, importa o objecto artístico.
- O objecto artístico é pensado retrospectivamente, através do tempo.
- Importa o tempo.

Manifesto “O Discurso do Artista”

- Há um discurso de artista.
- Um discurso outro que não aquele veiculado pela obra de arte.
- Um discurso assente na palavra, no logos, logocêntrico.
- Um discurso particular dos artistas, diferente do discurso de outros operadores da esfera artística.
- (O discurso reflexivo, o discurso crítico, o discurso teórico do artista não tem que existir.)

- Há um discurso de artista.
- Há artistas que têm um discurso.
- Há artistas que têm um discurso que não é o seu (e há artistas que dizem aquilo que julgam que os outros querem que eles digam — e mimam o discurso dos outros).
- Há artistas que disfarçam o seu discurso (e há discursos aldrabados).
- Há artistas que se deixam aldrabar. Há artistas aldrabões. O artista é aldrabão.

- Há artistas que não têm um discurso.
- Há artistas que não têm nada a dizer.
- Há artistas que têm um discurso teórico/crítico/reflexivo próprio.
- Há artistas que escondem o seu discurso.
- Há artistas que preferem o silêncio (os silêncios dos artistas são muito importantes).
- Há artistas que não falam (e artistas que falam muito e artistas que falam pouco).
- Há artistas que tem medo de dizer. Há medo no discurso dos artistas.

- Os artistas contradizem-se. Os artistas dizem aquilo que não querem dizer. Os artistas dizem aquilo que outros querem que eles digam. Os artistas não sabem o que dizem.
- Os artistas têm mais a dizer do que aquilo que dizem.
- Os artistas não se fazem ouvir. Os artistas querem ser ouvidos (e querem ser amados).
- Os artistas querem ser considerados (e querem ser importantes, muito importantes, os mais importantes, o artista quer ser o único, Ele).
- O artista é considerado e procurado pelos outros operadores da esfera artística.
- O discurso do artista é procurado, é escutado, é considerado, é consequente, é relevante. O discurso do artista é importante. E é-lhe reconhecida importância.

-O discurso do artista é obscuro, expansivo, eloquente, errático, sombrio, intuitivo, sólido, traumático, indeterminado, incoerente, estruturado, confuso, ambíguo, complicado, referenciado, poético, contraditório, hermético, estereotipado, coerente, burocrático, fundamentado, medroso, vago, intrincado, opaco, angustiante, pudico, incongruente, indefinido, difícil, tímido, doloroso, misterioso, exótico, vulnerável, infantil, livre e indisciplinado (e isso é importante).

-O discurso do artista é procurado, é escutado, não é considerado nem ponderado, é inconsequente, é irrelevante e não é importante (a voz do artista não importa).

-O discurso do artista não é procurado e/ou é esquecido e/ou é secundarizado e/ou não é considerado e/ou não é reconhecido. (Não há espaço ou há pouco espaço, ou o espaço não está disponível ou tem pouca visibilidade (ou não tem visibilidade), ou os canais disponíveis para o artista veicular o seu discurso são poucos, rudimentares, inapropriados, maus canais. Outros canais, amplificados, estão ocupados.

-Os artistas devem ser ouvidos mas não se deve dar muita importância àquilo que eles dizem (o discurso do artista, as palavras do artista, a voz do artista, são um bónus, são um extra).

-Em Portugal não há o hábito de discussão franca, não há a tradição de uma reflexão aberta.

-Em Portugal não há um fórum intelectual de pensamento. Não há produção de discurso crítico.

-Em Portugal há um deficit na crítica, na teoria e na história de arte.

-Em Portugal não há um deficit na prática artística. Os artistas cumprem o seu papel (e por ausência, por inoperância, por vacância dos outros agentes, os artistas cumprem também esses papéis).

-Não há o hábito dos artistas reflectirem sobre a sua própria actividade artística, sobre o seu próprio processo criativo.

-Há artistas a reflectirem, a construírem e a apresentarem um discurso reflexivo próprio sobre o seu trabalho, sobre si próprio, sobre os seus pares, sobre o mundo da arte, sobre o próprio tempo e contexto alargados onde se inserem. Há artistas a re-pensarem o seu lugar na esfera artística. Há artistas a re-posicionarem-se na esfera artística. Há artistas perigosos.

-Cabe aos artistas uma reflexão, centrada no artista, sobre o estado da arte. A arte a partir do artista.

-Há discursos críticos interessantes e desafiantes. E poderosos (discurso é poder).

-Há discursos críticos viciados à partida. Programáticos, exteriores e alheados do objecto de reflexão. Desinteressantes.

-Há uma bitola na reflexão sobre as artes plásticas (e o artista sabe-o bem).

-Há um grande discurso artístico profissional (e ensinado nas academias) partilhado por todos os agentes do mundo da arte, artista incluído: estereotipado, previsível, recorrente e nivelador. Desinteressante (e útil para substituir, camuflar, esconder fraquezas).

-Há uma normalização do discurso artístico (e há uma normalização das próprias obras de arte).

-O crítico de arte escreve para o outro crítico de arte (e para o comissário).

-O comissário escolhe para o outro comissário (e para o crítico e para o galerista).

-O galerista apresenta para o coleccionador (privado ou público) (e para o comissário, o crítico e o outro galerista).

-O artista cria para o outro artista (e cria para si).

-O artista cria para si, só.

-Aceitem o artista como ele é.

-O artista não é o historiador, o teórico, o crítico de arte. O artista não é o filósofo.

-O artista não é o comissário, o galerista de arte. O artista não é o *'dealer'*.

-Diferentes operadores, diferentes papéis, diferentes interesses, diferentes discursos.

-O artista é insubstituível (é interior, interno, intrínseco à obra de arte — o artista é o criador da obra de arte — o artista é livre, por isso especial).

-O discurso do artista é insubstituível. É livre.

-Não há objecto artístico sem prática artística.

-Não há objecto artístico sem artista.

-Não há artista sem prática artística.

-Não há o discurso do artista sem a prática artística.

-Mais importante que os manifestos artísticos são os objectos artísticos.

-Mais importante que o discurso é a obra.

-Mais importante que a obra é a prática. A prática é a obra.

Manifesto “O Artista e Ele Próprio”

- O atelier é importante, insubstituível, essencial, fundamental, estruturante.
- O atelier é a casa do artista, é o lugar do artista. Sem atelier não há artista.
- O atelier é à imagem do artista que o habita. O atelier é o artista que o habita. Sem artista não há atelier.
- O atelier é o lugar da criação artística. Sem atelier não há criação artística.
- Sem atelier não há arte.

- O atelier é uma base, é um chão, uma reserva, uma recolha.
- O atelier é um espaço conceptual, não comprometido.
- O atelier é um lugar sem gravidade.
- O atelier é o território de todas as possibilidades.
- O atelier é o território da criação artística, é o lugar do artista.
- O atelier é um espaço amoral, é um território de liberdade.

- O artista é livre. O artista faz o que quer fazer. O artista é privilegiado. Ponto.

- O acto criativo é solitário, não colectivo, individual, não partilhado. O trabalho artístico de criação é difícil.
- Os artistas são solitários, invejosos, vaidosos, egocêntricos.
- Os artistas têm uma visão egocêntrica do mundo (o artista tem a mania das grandezas).
- O artista é egocêntrico (e predador), coloca-se no centro (e marca o seu território), constrói a partir de si, constrói para si, constrói-se a si.
- O trabalho de criação artística é profundamente individual e eminentemente íntimo.
- O lugar do artista é ele próprio. O artista é assunto de si próprio (ou o artista não é assunto de si próprio. O contexto é o assunto do artista.).

- O artista não é extraordinário. Nem é especial. Nem é original.
- O artista é obscuro, duvidoso, incerto, ambíguo, incoerente e incongruente, desconexo, incompreensível e indefinido (há máscaras, heterónimos, múltiplos, outros...).
- Há artistas desonestos e falsos, com brechas e buracos. Há artistas rotos. Há artistas maus. Há artistas mesmo muito maus!

- O artista é o herói. O herói é sempre a criança.
 - O artista é a criança. A criança é sempre feliz.
 - O artista quer ser a criança feliz. O artista quer ser feliz (e amado).
 - Há artistas infelizes, inseguros, frágeis, contidos, sérios, severos, austeros, silenciosos, solitários.
 - A prática artística é uma actividade iminentemente solitária.
 - O artista é simples, grato, humilde, generoso, altruísta. O artista está na sombra.
-
- O artista é social e político (e a arte é poder) e o artista controla (e quer controlar) e escolhe, opta, posiciona-se e inscreve-se.
 - O artista arrisca, revolve, confronta, sabota, danifica, rompe, incendeia, mina e é terrorista. O artista destrói para re-construir, para re-centrar, para re-pensar.
 - O artista participa, investe, incorpora, apresenta, pensa, acrescenta, interfere, transforma, cria (no seu contexto, no seu espaço, no seu tempo).
 - O artista funciona ao contrário. O artista não gosta de consensos. O artista está nas margens, nas franjas, ao lado, descentrado, etc...
-
- O artista trata de si, do seu dia-a-dia, do seu quotidiano, da sua ânsia, das suas vontades, motivações, obsessões, preocupações, prazeres, tensões...
 - O artista trata das essências (trata do importante), trata de si próprio, trata da sua identidade.
 - O artista é a sua identidade. O artista é a sua vida. O artista é a sua existência (toda).
 - O artista apresenta-se (e é vulnerável). O artista cria-se a si próprio. Cria-se com toda a intensidade, cria-se com tudo.
 - Artista, ou se é, ou não se é. E quem não é nunca poderá vir a sê-lo. Ponto!
-
- O artista é o espelho do mundo. (O artista não coincide com o mundo.)
 - A obra é o reflexo do mundo. (A obra é o mundo do avesso.)
-
- O objecto artístico está para lá do objecto físico.
 - A natureza do objecto artístico não é o objecto e a sua fisicalidade, a sua materialidade, a sua aparência, a sua descrição, a sua existência.
 - A natureza de um objecto artístico é a possibilidade de existência de uma espiritualidade para lá da sua materialidade física, tangível, mensurável, objectual.
 - O objecto artístico é a espiritualidade sobre a materialidade.
 - O objecto artístico liberta o artista (da sua fisicalidade, da sua existência, da sua morte).
 - O artista tem medo de morrer.

- A arte não é quadrada.
- A arte é um espaço para a revolução.
- A arte é um território para a liberdade.

- O artista não julga. O trabalho de criação artística é não-moral, não-ético.
- O trabalho de criação artística é amoral.
- A liberdade é fundamental para a criação artística.
- A liberdade é essencial para o artista.
- A liberdade está na natureza da arte.

- (ou) -O atelier é transparente,
- (e) -O artista é privilegiado,
- (e) -O percurso é utopia,
- (e) -O processo criativo é convicção (confiança e coragem),
- (e) -A prática artística é infantil,
- (e) -A obra de arte é possibilidade,
- (e) -A arte é liberdade.

- (ou) -O atelier é escuro, é negro,
- (e) -O artista é feio e mau,
- (e) -O percurso é desvio,
- (e) -O processo criativo é sujo, é nojo,
- (e) -A prática artística arde,
- (e) -A obra de arte é uma ferida,
- (e) -A arte é uma doença. (Aqui está tudo preto. Daqui vê-se tudo.)

Manifesto “A Grande Narrativa”

- O objecto artístico é um objecto que é artístico.
- Enquanto objecto é coisa. É contentor, é vazio. É frio, seco, árido.
- Não existe narrativa no objecto.
- Enquanto artístico possui um muito complexo mecanismo interno, possui artisticidade.

Possui artista.

-Existe artista no objecto artístico. Existe narrativa no artista. Existe narrativa no objecto artístico.

-O objecto artístico é a narrativa. O artista é a Grande Narrativa.

-A Grande Narrativa é o artista.

-A Grande Narrativa é o processo, o percurso, a ânsima, o desejo, a ferida, o nó, o motor.

-O motor é o artista.

-O artista é a Grande Narrativa.

-A Grande Narrativa interessa ao artista.

-Quem pensa a Grande Narrativa é o artista.

-Quem pensa o artista é o artista, é o outro artista.

-O artista pensa o artista. O outro não pensa o artista.

-Outro pensa o objecto.

-O artista não é consciente da Grande Narrativa.

-O artista é consciente da Grande Narrativa.

-A Grande Narrativa é o grande interesse aglutinador, é um entendimento alargado. É retrospectiva, é a exposição retrospectiva, é prospectiva.

-A Grande Narrativa é mais do que o conjunto das obras de arte, é outra coisa que não o conjunto dos objectos artísticos.

-A Grande Narrativa é o artista.

-A Grande Narrativa é o artista, todo.

-A Metanarrativa é todos os artistas, é tudo.

-Existe uma Grande Metanarrativa que é maior e mais complexa que a Metanarrativa, muito maior e mais complexa que a Grande Narrativa e muito muito maior e mais complexa que a Narrativa.

- A Grande Metanarrativa é coisa da espiritualidade.
- A espiritualidade é a Grande Metanarrativa.
- Sempre existiu uma Grande Metanarrativa!
- Sempre existiram Metanarrativas, Grandes Narrativas e Narrativas.
- Sempre existiram artistas. Existe o artista.

Manifesto “A Esfera Artística”

- A obra de arte, o artista e o atelier são o centro da Esfera Artística.
- Não há Esfera Artística sem o objecto artístico. Não há objecto artístico sem o artista. Não há artista sem o atelier do artista.
- O artista é privilegiado. Ponto.
- O mercado da arte é um jogo com regras feias. É um jogo feio e mau.
- O artista sabe jogar mal.
- O artista não quer ser feio.
- O artista é feio e mau.
- Tudo é feio e mau.
- Não há maus artistas. Há artistas feios.
- A Esfera Artística serve o museu, a galeria, o galerista, o comissário, o crítico de arte, o público, o artista.
- O artista gosta e não gosta da Esfera Artística.
- O Artista está bem e não está bem. O Artista nunca está bem.
- A Esfera Artística não pensa no artista.
- Quem pensa no artista é o artista, é o outro artista.
- O outro pensa no objecto.
- O outro não cumpre o seu papel.
- O historiador de arte não é um crítico de arte.
- O crítico de arte não é um galerista de arte.
- O galerista de arte não é um artista.
- O artista é o artista.
- O artista é o professor, o investigador, o teórico, o historiador, o comissário, o galerista, o produtor, o técnico, o secretário, o moço de recados e o mau artista.
- Não há maus artistas. Há artistas.
- O artista quer cumprir o seu papel.
- O artista cumpre o seu papel.
- O outro não cumpre o seu papel.
- O artista cumpre o papel do outro.

- A alternativa à Esfera Artística é outra Esfera Artística.
- Outra Esfera Artística, já!
- O artista, já!
- Fora o mercado da arte!
- Abaixo os museus e as galerias de arte!
- Não ao galerista, ao comissário e ao crítico de arte!
- Viva o artista! Viva! Viva! Viva!

Manifesto final “O Artista pelo Artista”

1. O artista deseja ser amado.
2. O artista deseja pertencer.
3. O artista deseja ser reconhecido e legitimado.
4. O artista deseja ocupar o seu espaço.
5. O artista tem a mania das grandezas. O artista é grande.
6. O artista é egocêntrico. O artista é gordo.
7. O artista é assunto de si próprio.
8. Há algo transversal a todos os artistas.
9. Artista, ou se é, ou não se é (e quem não é artista nunca será artista).
10. O artista trata de si. Trata da sua existência. Do seu contexto, do seu espaço, do seu tempo.
11. A arte trata de toda a existência.
12. São todos os indivíduos quem estão em discussão na arte.
13. É o artista, o sujeito, o indivíduo, quem está em discussão dentro do atelier.
14. O atelier é essencial (e estruturante). O atelier é o lugar do artista.
15. Não há artista sem atelier.
16. Não há criação artística sem artista e não há objecto artístico sem prática artística.
17. Não há arte sem objecto artístico.
18. Não há esfera artística sem arte.
19. Não há esfera artística sem o objecto artístico, sem o artista, sem o atelier.
20. A obra de arte, o artista e o atelier são o centro da esfera artística.
21. O atelier é o lugar do artista. O atelier é o lugar da criação artística. Não há criação artística sem atelier.
22. O atelier é um lugar sem gravidade, um território amoral, um espaço de liberdade.
23. O atelier é um território para todas as possibilidades.
24. Não há atelier sem liberdade (a prática artística é um acto de liberdade).
25. Não há liberdade sem amoralidade (a criação artística é amoral).
26. O artista é livre (o artista é privilegiado). Aceitem o artista como ele é.
27. A liberdade é fundamental para a criação artística.
28. A liberdade é essencial para o artista.

29. A liberdade está na natureza da arte.
30. O atelier é um espaço livre para o exercício da liberdade.
31. O atelier é o lugar do artista.
32. (ou) O atelier é transparente,
33. (e) O artista é privilegiado,
34. (e) A prática artística é risco, é erro,
35. (e) O processo criativo um jogo (com regras, e com sorte e com azar),
36. (e) O percurso é um todo maior (é a coisa toda, é a grande coisa),
37. (e) A obra de arte é a consequência, é o fim,
38. (e) A arte é liberdade (a liberdade é um privilégio).
39. (ou) O atelier é negro,
40. (e) O artista é feio e mau,
41. (e) A prática artística arde,
42. (e) O processo criativo é sujo, é nojo,
43. (e) O percurso é desvio,
44. (e) A obra de arte é uma ferida,
45. (e) A arte é uma doença. (Ficou escuro. Está tudo preto. É a morte...)
46. Entre artistas há um extra de entusiasmo.
47. Os artistas procuram-se.
48. Os artistas são os interlocutores dos artistas (todos procuramos os nossos interlocutores, todos procuramos os nossos amantes).
49. Há cumplicidades entre artistas.
50. Os artistas reconhecem-se uns aos outros.
51. Os artistas compreendem-se uns aos outros.
52. Os artistas legitimam-se uns aos outros.
53. Os artistas mimetizam-se uns aos outros.
54. Entre artistas há um sentimento de pertença, há uma união informal, flexível, leve, forte...
55. Entre artistas não há disciplina, não há ordem, não há corporação, não há um sentimento de classe.
56. O artista é desorganizado.
57. O artista é indisciplinado.
58. O artista é livre.
59. O artista faz o que quer fazer.

60. O artista é privilegiado. Ponto.
61. No início, o grupo é fundamental para o artista.
62. No fim, o percurso do artista é solitário.
63. O artista acaba só (o artista é o lugar de si próprio).
64. O artista é sozinho, solitário, triste.
65. A prática artística é solitária.
66. O artista está na sombra.
67. O artista arrisca, interfere, transforma, destrói, cria. O artista cria-se a si próprio (cria-se com tudo).
68. A arte é um espaço para a revolução (o artista é revolucionário), é um território para a liberdade.
69. O artista é livre (e privilegiado).
70. O artista é generoso. O artista é muito generoso.
71. A arte foge à burocracia (a burocracia é lenta como a razão).
72. A arte escapa à ciência (não há hipóteses que pretendem ser provadas, não há leis que pretendem substituir outras leis).
73. A arte não é quadrada.
74. Arte é liberdade. Viva a liberdade!
75. Discurso é poder (e os artistas têm relações de poder precárias com o meio artístico).
76. Há artistas que têm um discurso.
77. Há um discurso de artista.
78. Há artistas que têm um discurso que não é o seu.
79. (e) há quem retoque o discurso do artista. Há discursos aldrabados.
80. (e) há artistas que retocam o seu discurso. Há artistas aldrabões.
81. Há artistas que disfarçam o seu discurso.
82. Há artistas que não têm um discurso.
83. Há artistas que não têm nada a dizer.
84. Há artistas que têm um discurso teórico/crítico/reflexivo próprio.
85. Há artistas que escondem o seu discurso.
86. Há artistas que preferem o silêncio (os silêncios dos artistas são muito importantes).
87. Há artistas que não falam (e artistas que falam muito e artistas que falam pouco).
88. Há artistas que têm medo de dizer. Há medo no discurso dos artistas.
89. Os artistas contradizem-se. Os artistas dizem aquilo que não querem dizer. Os artistas dizem aquilo que outros querem que eles digam. Os artistas dizem aquilo que julgam que os

outros querem que eles digam — e mimetizam o discurso dos outros. Os artistas não sabem o que dizem.

90. Não se deve dar muita importância àquilo que os artistas dizem (o discurso do artista, as palavras do artista, a voz do artista, são um bônus, são um extra).

91. Os artistas devem ser ouvidos. Os artistas têm mais a dizer do que aquilo que dizem.

92. Em Portugal não há pensamento, reflexão ou discussão sobre arte. Em Portugal não há um discurso histórico, teórico ou crítico sobre arte. Em Portugal há bitolas a usar, modelos a seguir e padrões a replicar na construção de um discurso sobre arte.

93. Há medo na arte portuguesa.

94. Em Portugal há uma uniformização da prática artística. Em Portugal há uma normalização das obras de arte. E os artistas portugueses sabem-no bem (e os artistas portugueses cumprem o seu papel).

95. O artista não é um historiador, um teórico, um crítico de arte ou um filósofo.

96. O artista não é um curador, um comissário, um galerista de arte ou um *'dealer'*.

97. O artista é livre. Aceitem o artista como ele é.

98. Os artistas são imprescindíveis (para a compreensão da coisa artística).

99. Os artistas são insubstituíveis (para a compreensão da coisa artística).

100. É necessária uma reflexão sobre o estado da arte, centrada no artista, a partir do artista.

101. Não há mecanismos para veicular a voz do artista, para aferir a sua relevância, para sedimentar a sua legitimação, para valorizar o seu discurso.

102. (mas) A voz do artista é considerada no mundo da arte.

103. Os artistas reconhecem, validam, legitimam os seus pares.

104. Os artistas cumprem o seu papel

105. Os artistas cumprem o papel dos outros agentes da esfera artística.

106. A Esfera Artística não pensa no artista. Quem pensa no artista é o artista, é o outro artista.

107. A Esfera Artística serve o museu, a galeria, o curador, o comissário, o galerista, o crítico de arte, o público, o artista.

108. As estruturas de avaliação, reconhecimento e legitimação são problemáticas.

109. (e) Há artistas comprometidos.

110. O artista confunde-se com os outros agentes da esfera artística.

111. (ou) Não há diferença entre os artistas e os outros agentes da esfera artística.

- 112.O mercado da arte é um jogo feio e mau.
- 113.O artista sabe jogar mal.
- 114.O artista não quer ser feio.
- 115.O artista é feio e mau.
- 116.Tudo é feio e mau.
- 117.Não há maus artistas. Há artistas feios.
- 118.O historiador de arte não é um curador artístico.
- 119.O curador artístico não é um comissário artístico.
- 120.O comissário artístico não é um galerista de arte.
- 121.O galerista de arte não é um crítico de arte.
- 122.O crítico de arte não é um artista.
- 123.O artista é o professor, o investigador, o teórico, o historiador, o comissário, o curador, o crítico, o galerista, o produtor, o secretário, o técnico, o moço de recados e o mau artista.
- 124.O artista cumpre o seu papel. O outro não cumpre o seu papel. O artista cumpre o papel do outro.
- 125.Fora o mercado da arte!
- 126.Abaixo os museus e as galerias de arte!
- 127.Não ao galerista, ao comissário e ao crítico de arte!
- 128.Outra Esfera Artística, já!
- 129.Viva o artista!
- 130.Os artistas não são extraordinários.
- 131.Há artistas desonestos e falsos, há máscaras, brechas e buracos. Há artistas rotos.
- 132.Os artistas (alguns artistas, vários artistas, muitos artistas, todos os artistas) são maus.
- 133.Há artistas feios (tudo é feio e mau).
- 134.Há artistas infelizes (e inseguros e frágeis).
- 135.O artista quer ser feliz, quer ser criança. O artista quer ser o herói.
- 136.O artista quer participar, quer ser ouvido, quer pertencer, quer ser considerado.
- 137.O artista quer ser amado.
- 138.(e) Há artistas mal-amados.
- 139.O artista tem medo de morrer.
- 140.O objecto artístico liberta o artista.
- 141.Mais do que o artista importa o objecto artístico.
- 142.Mais do que o discurso, importa a obra.
- 143.(e) Mais do que os manifestos artísticos são importantes os objectos artísticos.

144.Mais do que a obra, importa a prática.

145.O artista é a sua prática. A sua prática é a sua obra. A sua obra é o artista.

146.O objecto é coisa. O objecto artístico é narrativa. O objecto artístico é a Narrativa (aqui e agora).

147.A Grande Narrativa é o processo, o percurso, a ânsima, o desejo, a ferida, o nó, o motor. O motor é o artista. O artista é a Grande Narrativa (hoje e em qualquer lugar).

148.A Metanarrativa é todos os artistas (em qualquer lugar e sempre).

149.A Grande Metanarrativa é coisa da espiritualidade. A espiritualidade é a Grande Metanarrativa (é toda a humanidade, é tudo).

150.Sempre existiu a Grande Metanarrativa, sempre existiu a espiritualidade.

151.Sempre existiram Metanarrativas, sempre existiram obras de arte.

152.Sempre existiram Grandes Narrativas, sempre existiram artistas.

153.Existem narrativas, existem obras de arte.

154.Existe o artista.

155.Viva o artista! Viva! Viva! Viva!

Síntese

17- Conclusões

Conclusões

Esta investigação assentou em dois eixos distintos e devedores um do outro. Por um lado, construiu-se um eixo teórico a partir das palavras dos artistas entrevistados, por outro lado, criou-se um eixo prático apoiado na exploração do trabalho pessoal de atelier. E entre outros materiais produzidos no decorrer deste trabalho destacam-se três resultados distintos.

No eixo teórico:

- O conjunto de vinte e seis entrevistas (apresentadas em anexo);
- O manifesto artístico “O Artista pelo Artista” (apresentado em 16 “**Manifesto final**”, pág. 285).

No eixo prático:

- A série de imagens fotográficas “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal” (apresentadas em 18 “**Posfácio**”, pág. 301).

O eixo teórico

O eixo teórico desta investigação centrou-se na voz dos criadores e naquilo que a distingue da voz de outros operadores do mundo da arte, naquilo que a individualiza perante outros discursos reflexivos, perante diferentes abordagens, entendimentos e construções criadas pela história, pela teoria e/ou pela crítica de arte (ver capítulo 1 “**Problemática, objectivos e finalidades**”, pág. 19).

O eixo teórico desta investigação procurou focar atenções na natureza do conhecimento artístico, na sua epistemologia e nas suas idiossincrasias. Procurou conhecer os mecanismos e princípios que orientam o entendimento dos vários artistas. Procurou as múltiplas conexões, vínculos, dependências, interesses, perspectivas, relações, etc... que divergem (ou não) daquelas que são as preocupações e as motivações de outros operadores da esfera artística.

Neste sentido, o estudo contou com a participação de vinte e seis artistas plásticos seleccionados para esta investigação pelo crítico de arte Miguel von Hafe Pérez (ver capítulo 4.1 “**Amostragem e amostra**”, pág. 53). Através de entrevistas realizadas em encontros presenciais, o estudo foi ao encontro de: Alberto Carneiro, André Cepeda, André Gonçalves, Ângela Ferreira, António Olaio, Carla Cruz, Carla Filipe, Cristina Mateus, Daniel Blaufuks, Eduardo Batarida, Fernando José Pereira, Francisco Queirós, Gerardo Burmester, Joana Vasconcelos, João Pedro Vale, João Tabar-

ra, José de Guimarães, Mafalda Santos, Marta de Menezes, Miguel Leal, Miguel Palma, Paulo Mendes, Pedro Calapez, Pedro Proença, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho.

As entrevistas

Entre Julho de 2010 e Junho de 2011 a investigação saiu para campo (ver capítulo 4.1 **“Amostragem e amostra”**, pág. 53). Procurou-se ouvir, registar, transcrever, sistematizar e reunir o discurso dos vinte e seis artistas plásticos num único documento volumoso (aqui apresentado em anexo), posteriormente editado e finalmente verificado pelos próprios. Sobre este documento recaiu a análise qualitativa de conteúdo e consequente mapeamento e interpretação do discurso dos criadores, conducentes ao manifesto final (ver capítulos 4.3 **“Registo, edição e validação do conteúdo”**, pág. 62 e 4.4 **“Análise qualitativa do conteúdo”**, pág. 64).

A recolha de informação teve por base um mesmo protocolo apoiado num guião orientador, semelhante e transversal a todos os encontros, que forneceu a esta investigação um conjunto de informações divididas em três grandes núcleos temáticos (ver capítulo 4.2 **“Guião”**, pág. 56):

- O artista e o próprio;
- O artista e os outros artistas;
- O artista e os outros operadores da esfera artística.

Assim, acrescentou-se ao estado da arte uma coleção de registos que reúne em mais de trezentas páginas o discurso dos criadores, na primeira pessoa e num tom tão próximo quanto possível daquilo que são as conversas entre pares, realizadas de forma sistematizada, num curto espaço de tempo, por um único entrevistador, também ele artista plástico.

Desta forma, este estudo contribuiu para uma percepção tão abrangente quanto possível sobre o panorama das artes plásticas em Portugal, hoje, importante quer para os artistas plásticos, quer para todos os outros operadores da esfera artística, quer para o público interessado em conhecer o criador, na sua voz.

“O Artista pelo Artista”

O manifesto artístico “O Artista pelo Artista” resultou como consequência última de todo o percurso investigativo teórico e pretendeu acrescentar ao estado da arte, num esforço de síntese, uma reflexão centrada no artista plástico e apoiada nas suas palavras.

A partir da análise qualitativa do conteúdo das entrevistas, o estudo recorreu a um conjunto de ferramentas processuais, a um conjunto de filtros, um conjunto de camadas de interpretação que permitiram criar um entendimento próprio sobre as palavras dos artistas, traduzido no conjunto de saliências que conduziram à criação de cinco manifestos artísticos parciais e a partir dos

quais se construiu o manifesto artístico final, como apresentado no segundo momento metodológico da análise qualitativa do conteúdo das entrevistas: **“Interpretação”** (pág. 69).

Trataram-se de passos metodológicos capazes de induzir uma selecção, uma escolha, uma opção, uma interpretação sobre a totalidade dos discursos particulares dos diversos artistas que se materializaram num manifesto artístico lacónico, tautológico, pleonástico, hiperbólico, truista... (ver capítulo 5 **“Manifestos artísticos”**, pág. 74).

A peça “O Artista pelo Artista” utilizou a liberdade criativa e exploratória inerente ao espaço conquistado pelo manifesto artístico para se apresentar com um carácter especulativo e provocatório, contraditório, eventualmente dissonante, errático... E também por isso mesmo (ou em consequência disso mesmo), o manifesto final partilha com o trabalho artístico a liberdade inerente à natureza da criação artística, diferente das estratégias utilizadas nas retóricas teóricas.

Na sua construção, o manifesto “O Artista pelo Artista” está mais próximo das estratégias e dos processos criativos associados à prática e à criação artística.

Na sua leitura, o manifesto “O Artista pelo Artista” reivindica para si abordagens distintas daquelas utilizadas em documentos teórico-crítico-reflexivos, reivindica para si aproximações semelhantes àquelas que são efectuadas perante a obra de arte.

O manifesto final está mais próximo de um objecto artístico do que de um texto académico reflexivo, está mais próximo de um acto de convicção e de fé do que de um exercício eminentemente lógico-racional. E isso é tão verdade para o leitor, exterior a esta investigação, como para o próprio investigador deste estudo, que encontra no texto do manifesto “O Artista pelo Artista” uma peça ambivalente:

-Por um lado, processualmente, e pela familiaridade das ferramentas metodológicas utilizadas na sua construção, o texto do manifesto final surge como claro resultado dos vários passos dados para a sua construção. O processo enformou-o.

-Por outro lado, objectualmente, e na sua forma final, estabilizada numa listagem de cento e cinquenta e cinco pontos, aparece como um corpo autónomo, independente, livre. Ou mesmo estranho. Ou extraordinário. Como um objecto artístico.

O eixo prático

Como apresentado na adaptação simplificada do V Epistemológico de Gowin (pág. 33), o campo teórico e o campo prático deste trabalho são devedores um do outro, influenciando-se e contaminando-se reciprocamente. Contudo a interacção e a articulação entre ambos não torna nem o eixo reflexivo nem o eixo operativo refém um do outro.

Neste doutoramento de base projectual em Estudos de Arte é justamente o percurso criativo, o processo de construção, o trabalho individual de criação, a prática artística de atelier e a

própria existência da obra de arte quem estrutura e fundamenta a existência da investigação projectual. E o lugar do projecto é o atelier do artista (ver **“Atelier”**, pág. 301). É dentro do espaço do atelier, amoral e livre, que, tal como na criação artística, também neste trabalho, o eixo prático de um doutoramento de base projectual pode acontecer. Como, de resto, aqui aconteceu (ver capítulo 18. **“Posfácio”**, pág. 301).

O conjunto das imagens fotográficas apresentadas não é, portanto, um sucedâneo, nem pretende ser, consequentemente, uma alternativa ao conteúdo logocêntrico apresentado no corpo de texto do documento tese, assente e solidificado no uso da palavra. Antes, o conjunto das imagens fotográficas propostas pretende apresentar, afirmar, um outro conjunto de ideias, registadas ou inscritas neste estudo através do uso da fotografia.

Como no conjunto das entrevistas e como no manifesto artístico, a criação da série de imagens fotográficas **“Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”**, propôs, eventualmente de forma mais completa, uma outra reflexão sobre um mesmo tema, transversal a toda a investigação: sobre a prática, o processo e o percurso, sobre o objecto artístico e sobre o próprio. Ou: sobre o próprio artista plástico, pelo próprio artista plástico (ver imagens 43 a 89).

“Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”

Para a construção da série de imagens fotográficas contribuiu de forma definitiva a memória retrospectiva da totalidade dos encontros com os vários artistas plásticos.

Encontrar vinte e seis artistas (e os seus respectivos e inalienáveis ateliers), foi deparar o próprio autor da investigação, enquanto artista, consigo próprio, com a sua complexidade e dentro do seu próprio atelier.

Procurar o outro, pensar o outro (ou pensar com o outro), foi também reflectir sobre a prática artística individual como um todo, sobre todo o percurso artístico. Foi colocar em questão o próprio artista ou, como aqui aconteceu, foi colocar em questão o próprio sujeito, o próprio investigador.

A reflexão sobre a prática artística individual parece ser, e aqui foi, em última análise e inevitavelmente, uma reflexão sobre o próprio artista, sobre o próprio indivíduo.

Retrospectivamente, o corpo teórico desta investigação tratou, iminentemente, do outro. Ao invés, o corpo prático deste trabalho tratou, fundamentalmente, do próprio. Quer o corpo teórico quer o corpo prático trataram, essencialmente, do artista plástico, elemento comum e transversal aos dois eixos investigativos. O artista plástico ou, particularmente, o próprio artista, autor do estudo.

De forma sintética e esquemática, a articulação entre estes dois eixos pode ser apresentada, *à posteriori* e em forma de conclusão, em três grandes movimentos processuais:

- A partir da necessidade de repensar a própria prática artística individual (e da vontade de questionar o próprio artista);

- Pelo encontro com os artistas, com as suas palavras, com os seus discursos, com as suas práticas artísticas e com os seus respectivos ateliers;

- Até chegar/voltar ao próprio autor do estudo e à reflexão sobre a sua prática artística, sobre si próprio, sobre a sua intimidade.

Ou ainda mais simples:

- Da reflexão sobre o outro;

- Para o próprio (e para a prática artística individual).

Procurar o outro artista parece ter sido procurar o próprio artista e procurar o próprio artista parece ser procurar o próprio indivíduo. Na criação artística, a reflexão sobre a prática individual parece ser, em última análise, uma reflexão sobre o próprio artista, uma reflexão sobre o próprio indivíduo. É o indivíduo, em toda a sua complexidade, quem está em discussão dentro do atelier.

E a série de imagens “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal” é disso resultado, conclusão ou tese.

Oportunidade para futuros estudos

Esta investigação apresenta e testa uma possibilidade de construir a partir da voz dos criadores. Esta investigação propõe olhar para o discurso do artista como conteúdo chave (ou para o próprio artista como chave) para uma mais alargada compreensão do sistema das artes. Esta investigação deseja afirmar o artista (a sua obra, o seu discurso, o seu atelier) como centro de análise, interpretação e reflexão.

As palavras dos artistas, aqui recolhidas e apresentadas, revelam-se terreno fértil para posteriores re-leituras e reclamam, e fazem-no claramente, visitas de outros investigadores e interessados (dentro e fora da academia), potenciadoras de outras perspectivas, outras abordagens, outras análises conducentes a novas investigações, a novas reflexões, diferentes perspectivas sobre este material, sedimentando, desta forma, a reflexão e o estudo da arte em Portugal.

O modelo de entrevista utilizado, menos estruturado, menos protocolado, não directivo, não claustrofóbico, mostrou-se fértil e passível de ser replicado a um conjunto cada vez mais vasto de artistas plásticos a entrevistar (e/ou alargando o conjunto de temas abordados nas múltiplas entrevistas).

Também, a partir do modelo de conversa/entrevista aqui testado (e embora as palavras fixadas e estabilizadas em papel tragam grandes vantagens à investigação), outros meios merecem ser experimentados no sentido de acrescentar outras valias para lá das palavras escritas (ou a par do texto em papel):

- O registo áudio, à procura de toda a complexidade contida na espessura da voz dos artistas;

- O registo vídeo, à procura de uma aproximação mais completa àquilo que é a experiência presencial da entrevista.

Ainda, o manifesto final deseja constituir-se como material capaz de alavancar futuras propostas de trabalho, quer para uma análise, reflexão, alteração, modificação ou aperfeiçoamento do documento, quer para a sua desconstrução, re-construção ou substituição por outro modelo melhor (ou outro modelo diferente).

Por fim, a série de imagens fotográficas apresentada em Posfácio, ela própria decorrente e consequência do conjunto de outras experiências realizadas ao longo do percurso investigativo (ver imagens 1 a 39), será, também ela, motor para futuros trabalhos a desenvolver pelo autor, numa consequência imediata desta investigação.

Limitações do estudo

Foi considerada uma limitação para os trabalhos a desenvolver a inesperada interrupção por parte da Fundação para a Ciência e a Tecnologia da Bolsa de Doutoramento atribuída a esta investigação, inviabilizando o recurso ao quarto e último ano de estudos.

Em síntese

Retribuindo a grande generosidade encontrada nos criadores que participaram nesta investigação, o estudo devolve-lhes o conjunto das vinte e seis entrevistas, o manifesto artístico “O Artista pelo Artista” e a série de imagens “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”. Num acto sincero, franco e generoso, devolve-lhes a palavra. Devolve-lhes a palavra a eles, a todos os artistas, e a todos os outros, interessados em conhecer o artista, apresentado por si próprio e sem mais.

Posfácio

18- Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal

Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal

A série de imagens fotográficas “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal” apresenta-se como conclusão do percurso prático de atelier e como trabalho-tese desta investigação.

O atelier

Decorrente de estudos anteriores (como por exemplo na comunicação de 2010 “O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana”) e da forma como foi abordado nas conversas com os artistas, o atelier é aqui entendido enquanto outra coisa que não estritamente o seu lugar físico. O atelier é entendido como um espaço que remete para outros territórios que ultrapassam as 4 paredes da sua construção. O atelier é o lugar da prática, da reflexão, da criação artística. O atelier, seja ele o que for, é o lugar do artista: a oficina, o laboratório, o salão, o refúgio, a casa ou o quarto (ou a cave ou o sótão), a natureza, a fábrica, o mundo, o museu ou a galeria, a própria obra de arte... etc...

O atelier, seja ele o que for, é um território amoral e por isso um espaço de liberdade onde o artista pode colocar em questão o seu tempo, o seu contexto, a sua história colectiva (ele e todos os outros por si transportados) e a sua biografia própria (ele e o seu núcleo próximo).

Dentro do espaço do atelier o artista pode desfazer, desmontar, desconstruir-se e redefinir, reconfigurar, representar-se à sua imagem.

Cenografia e cena

No caso particular desta série de imagens, a cenografia utilizada é bastante simples e doméstica, essencialmente constituída por dois planos ortogonais iluminados por uma luz indefinida.

Na horizontal, sobre uma mesa, foi colocada uma placa de cartão prensado cinzento, com vestígios de uma prévia utilização enquanto base para cortes com x-acto. Na vertical, pendurada na parede, foi presa uma grande folha de papel branco, levemente vincada aqui e ali. Os dois pontos de luz, mal apontados para a cena, não conseguem ser totalmente filtrados pelos dois planos

de papel translúcido, colocados entre os focos e a cena, adivinhando-se, ora mais ora menos, a sombra projectada dos objectos sobre o cartão onde estão assentes.

Foi este o ambiente cenográfico sobre o qual foram montadas as várias composições, também elas bastante simples e semelhantes entre si.

Para a cena, foram seleccionados um conjunto de objectos relacionados com a higiene pessoal e íntima, de acordo com as suas características físicas (tamanho, forma, cor, etc...) e relativizando a importância das suas funções práticas. Esses objectos foram montados no centro da cena, como naturezas-mortas, por forma a serem tomados numa perspectiva que bem os defina. Alguns dos objectos foram apresentados numa posição de equilíbrio instável, auxiliados por pedaços de massa adesiva re-utilizável amarela (tipo Bostik), que marcam presença, com diferentes configurações, ao longo de várias imagens (por exemplo, as imagens 56, 66 e 75, respectivamente “Escova de cabelo”, “Pasta de dentes” e “Tesoura de unhas”).

As fotografias, impressas em pequeno formato (aproximadamente 7x12,5cm) sobre papel fotográfico mate, foram colocadas numa janela horizontal, centrada sobre a vertical do cartão preto de 30x21cm, como a paginação das imagens 43 a 89 sugere.

As imagens fotográficas subpostas em cartões pretos, semelhantes ao formato A4, apresentam-se próximas do documento ou do registo. O próprio número elevado de imagens que constituem a série remete para a sistematização, a categorização, a catalogação, a colecção, o arquivo...

É nesta cenografia, que mal parece um laboratório, mal parece uma oficina, mal parece um estúdio, ou, dito de outra forma, é nesta cenografia, suficientemente técnica, suficientemente oficial, que o título da série remete para o atelier de trabalho como o espaço onde tudo está a acontecer, digo, é nesta cenografia, com os objectos expostos no centro da cena, que se passa o drama.

Drama

No momento inicial do percurso prático desta investigação, existiu a forte vontade de levar a cabo uma tarefa colossal: fotografar todos os objectos existentes para re-organizar, re-ordenar, re-criar o mundo através desse conjunto de imagens.

A utilização do modelo de imagem fotográfica baseado num fundo asséptico sobre o qual está centrada, em primeiro plano, uma forma saliente, decorre da vontade de isolar individualmente os objectos no centro do enquadramento fotográfico e, desta forma, fazer recair sobre eles a carga dramática da imagem. O drama (a narrativa, a acção, a encenação, o conflito, a crise, o acontecimento, o fenómeno) passa-se no objecto.

“A origem do objecto”

“Antes, não havia tempo e as pessoas e as coisas coincidiam no mesmo espaço, livres. Antes, tudo era uma só coisa, simples. Depois, caiu a noite e foi revelado ao artista a origem da multiplicidade.

Encantado, o artista apaixonou-se pelo outro e, generoso, quis partilhar a maravilha. Ingénuo, o artista transformou a coisa em objecto e, excessivo, mostrou a obra a todos. Sem espanto, ninguém se maravilhou.

Tudo foi criado e, fatalmente, os objectos passaram a existir. O drama do Homem perante o mundo instalou-se para sempre e o tempo começou a contar até ao fim.”

Francisco Cardoso Lima, 2012

Aqui, os objectos valem pelas coisas para as quais remetem, ou, de forma mais completa, aqui, os objectos valem pelas ideias convocadas pelas coisas para as quais remetem.

Por exemplo, a escova de dentes representada na imagem 57, pretende reduzir o objecto fotografado à respectiva coisa para a qual ele remete: a ideia de escova de dentes. E enquanto coisa, enquanto ideia de escova de dentes, ela é branca, como todas as coisas que são brancas, ela é manuseável por um cabo, como todas as outras coisas que têm cabo para serem manuseadas, ela é escova, como todas as outras coisas que escovam, etc...

Todos os objectos aqui representados, mais do que pela sua objectualidade (pela sua realidade física), valem pela sua coisilidade (valem pela ideia para a qual a sua existência metafísica remete). E através deste conjunto objectos/coisas/ideias formou-se uma narrativa visual com quarenta e sete imagens fotográficas. Chama-se “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal” e expõe o percurso realizado nesta investigação, desde a prática artística do atelier até à intimidade da casa. Desde o artista até ao indivíduo.



Imagem 43: “Adesivo Hanaplast”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 44: “Água oxigenada”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 45: “Álcool etílico”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 46: “Algodão em rama”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 47: “Batom de cieiro”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 48: “Betadine e eosina”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 49: “Boião de creme”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

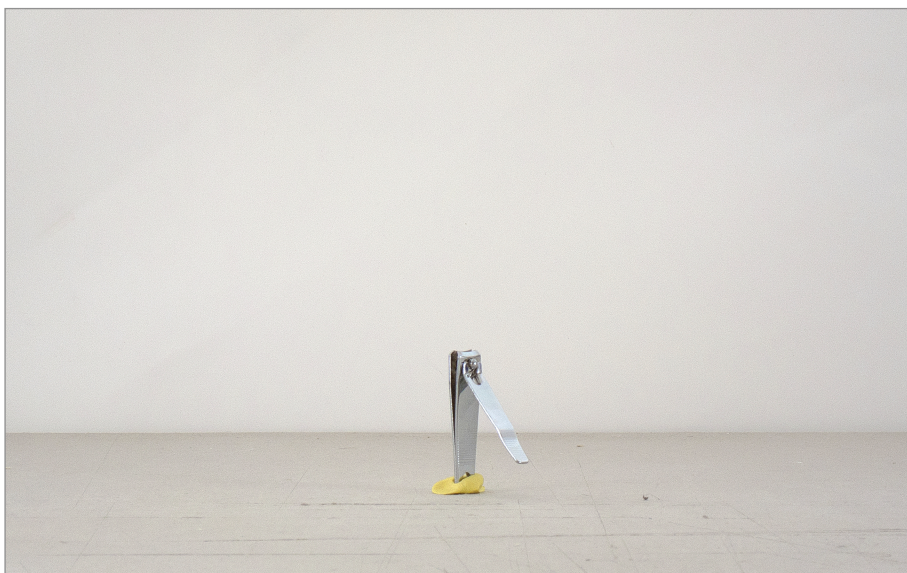


Imagem 50: “Corta-unhas”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

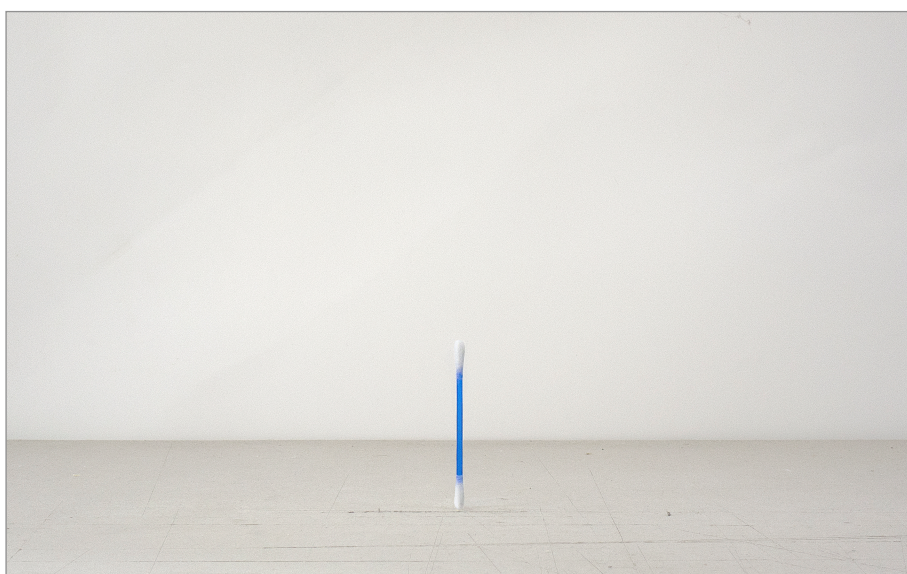


Imagem 51: “Cotonete”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 52: “Creme hidratante & body milk Nivea”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 53: “Creme Nivea”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 54: “Desodorizante em stick”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

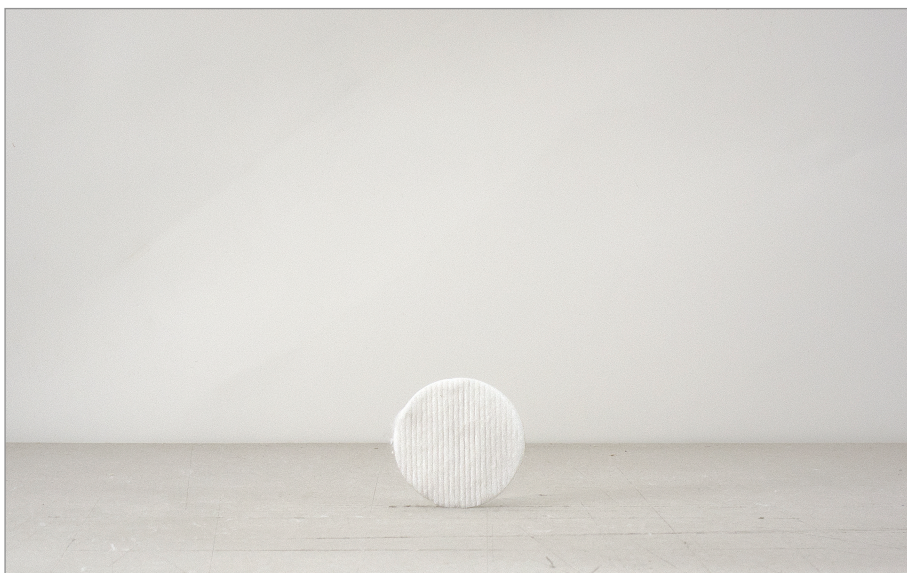


Imagem 55: “Disco de algodão”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 56: “Escova de cabelo”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 57: “Escova de dentes”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 58: “Esponja de ráfia”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

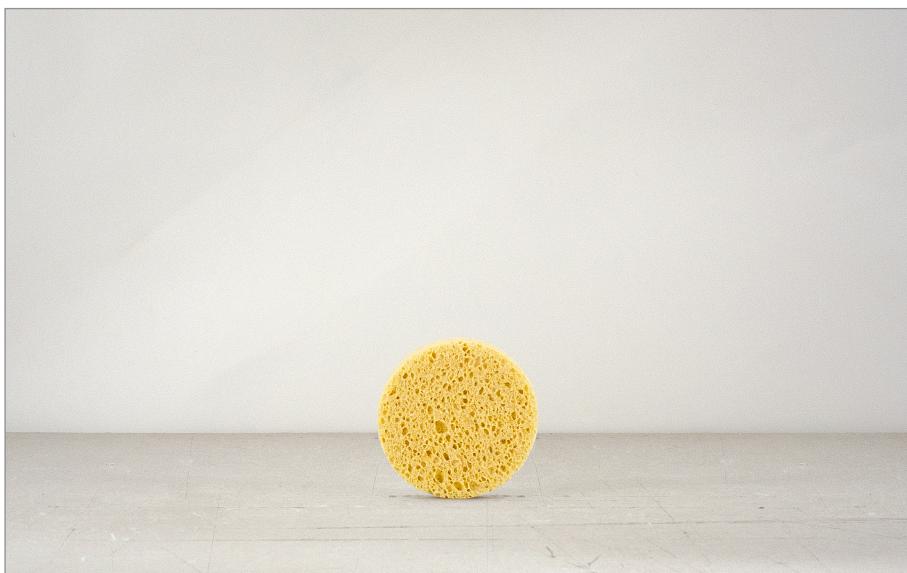


Imagem 59: “Esponja redonda”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 60: “Fio dental”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 61: “Laca”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 62: “Leite hidratante e água de rosas”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 63: “Lixa de unhas”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 64: “Lixa de unhas curva”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 65: “Papel higiênico”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 66: “Pasta de dentes”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 67: “Pedra-pomes”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

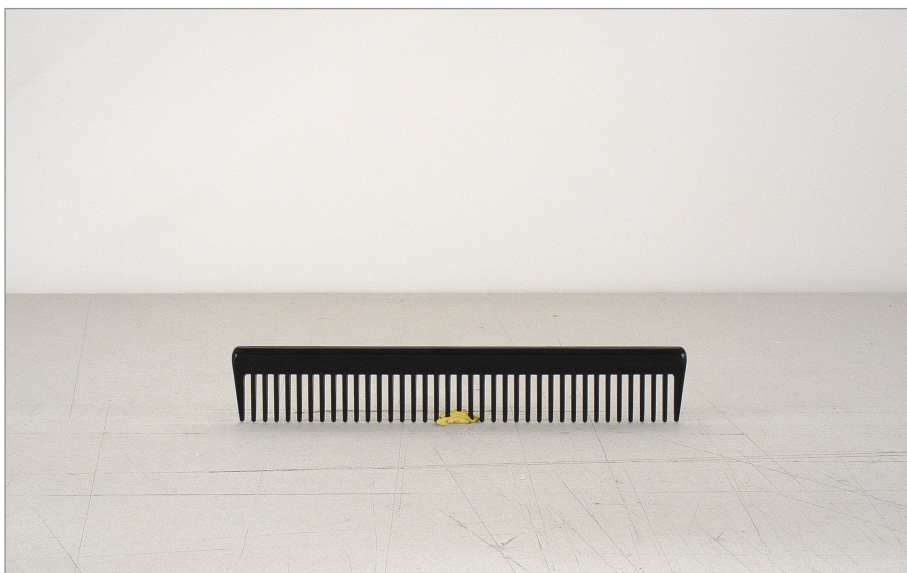


Imagem 68: “Pente”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 69: “Pinça”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 70: “Pó de talco”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 71: “Repelente em stick”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 72: “Sabonete Ach Brito”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 73: “Sabonete Nivea”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 74: “Shampoo e Amaciador”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 75: “Tesoura de unhas”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 76: “Touca de banho”, 2012, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 77: “Bisnaga de creme”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 78: “Eau de toilette”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 79: “Esponja de banho”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 80: “Esponja natural”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 81: “Lâmina de barbear Bic”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 82: “Lenços de papel”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.

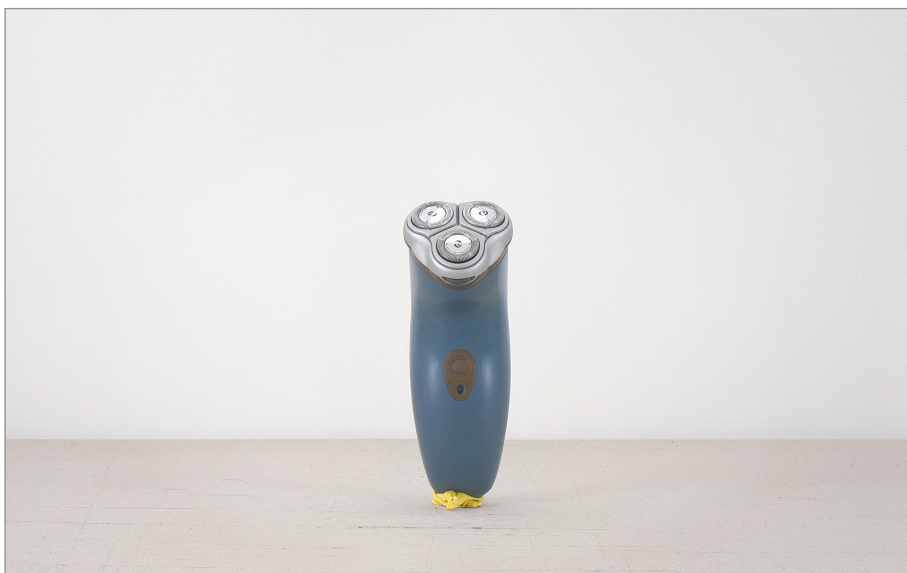


Imagem 83: “Máquina de barbear Philips”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 84: “Penso higiênico”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 85: “Penso rápido”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 86: “Spray e creme Fuss Frisch”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 87: “Tampão”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 88: “Tantum Verde”, 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série “Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal”.



Imagem 89: "Toalha branca", 2013, fotografia, 7x12,5cm, s/ cartão preto 30x21cm.
Da série "Prática Artística Enquanto Ferramenta de Higiene Pessoal".

Bibliografia

Bibliografia citada no estudo

- Albarello, Luc. et al. *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradi-va, 2005.
- Carvalho, J. Eduardo. *Metodologia do Trabalho Científico*. Lisboa: Escolar Ediora, 2002.
- Ferreira, Glória e Cecília Cotrim. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006.
- Guerra, Isabel Carvalho. *Pesquisa Qualitativa e Análise de Conteúdo*. Lisboa: Pricípia, 2006.
- Laurel, Brenda, editora. *Design Research: Methods and Perspectives*. Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- Lima, Francisco Cardoso. "O Atelier Enquanto Lugar e Processo de Criação Artística". Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro, 2007. <http://hdl.handle.net/10773/4757> (acedido em 11/02/2011).
- Lima, Francisco Cardoso e João A. Mota. "O Atelier de Helena: de Leopoldo a Joana". *Criadores Sobre outras Obras*, CIEBA-FBAUL (2010): 120-126.
- Lima, Francisco Cardoso e João A. Mota. "O Cachecol do Artista' - A 'Esfera Artística' a partir do caso de Luiz Pacheco". *Criadores Sobre outras Obras*, CIEBA-FBAUL (2012): 239-253.
- Lima, Francisco Cardoso e João A. Mota. "'Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' - A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio". *Criadores Sobre outras Obras*, CIEBA-FBAUL (2012): 254-264.
- Saldana, Johnny. *The Coding Manual for Qualitative Researchers*. Great Britain: Sage Publications Ltd, 2009.

Bibliografia consultada para o estudo

- Apollonio, Umbro, editor. *Futurist Manifestos*. Nova Iorque: MFA Publications, 2001.
- Argán, Giulio Carlo e Achille Bonito Oliva. *El arte moderno. El arte hacia el 2000*. Madrid: Akal, 1992.
- Ávila, Maria Jesús, editora. *1960-1980, Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2003.
- Balkema, Annette W e Henk Slegers, editores. *Artistic Research*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 2004.

- Bickers, Patricia e Andrew Wilson, editores. *Talking Art: Interviews with Artists Since 1976*. London: Art Monthly & Ridinghouse, 2007.
- Bock, Jürge. *Da Obra ao Texto: Diálogos Sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2002.
- Boutoux, Thomas, editor. *Hans Ulrich Obrist: Interviews*. Veneza: Charta/Fondazione Pitti Immagine Discovery, 2003.
- Calhau, Fernando, editor. *Arte Moderna em Portugal 2 - Catálogo de exposição*. Lisboa: Culturgest, 1995.
- Celant, Germano. *Book as Artwork 1960/1972*. Nova Iorque, E.U.A.: 6 Decades Books, 2010.
- Cherry, Peter, editor. *A Perspectiva das coisas - A Natureza-Morta na Europa - Volume I, Séculos XVII-XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- Christian, Mary, and Charles Miers, editores. *Inside the Art World: Artists, Directors, Curators, Collectors, Dealers – Conversations with: Barbaralee Diamonstein*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1994.
- Cox, Neil, editor. *A Perspectiva das coisas - A Natureza-Morta na Europa - Volume II, 1840-1955*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- Daniel, Noel, editor. *Broken Screen: Expanding The Image, Breaking The Narrative - 26 Conversations with Doug Aitken*. Nova Iorque: D.A.P./Distributed Art Publishers, Inc, 2005.
- Davidts, Wouter e Kim Paice, editores. *The Fall of the Studio: Artists at Work*. Amsterdam: Valiz Antennae, 2009.
- Detterer, Gabriele, editor, *Art Recollection: Artist' Interviews and Statements in the Nineties*. Danilo Montanari & Exit & Zona Archives, Ravena, 1997.
- Detterer, Gabriele e Maurizio Nannucci, editores, *Artist-Run Spaces: Non Profit Collective Organizations in the 1960s & 1970s*. Zurique: jrp / Ringier, 2012.
- Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. Nova Iorque: Granary Books, 1995.
- Edwards, Steve, editor. *Art and its Histories: A Reader*. New Haven: The Open University, Yale University, 1998.
- Flam, Jack, editor. *Robert Smithson: The Collected Writings*. California: University of California Press, 1996.
- Foster, Hal, *The Anti-Aesthetic*. Seattle: Bay Press, 1983.
- Foster, Hal. *El Retorno de lo Real, La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004.
- Gale, Peggy editor. *Artists Talk: 1969-1977*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.

- Gil, José, *Sem Título - Escritos sobre Arte e Artistas* Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- Gray, Carole e Julian Malins. *Visualizing Research: A Guide To The Research Process In Art And Design*. Farnham: Ashgate, 2004.
- Greenberg, Clement. "Modernist Painting", HTML, 1960, <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html> (acedido 14 de Fevereiro de 2010).
- Guasch, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010 - Genealogías, Tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Guasch, Anna Maria. *Los Manifiestos del Arte Posmoderno*. Madrid: Akal, 2000.
- Harrison, Charles e Paul Wood, editores. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2002.
- Holt, Nancy, editora. *The Writings of Robert Smithson*. Nova Iorque: New York University Press, 1979.
- Huberman, A. Michael e Matthew B. Miles, editores. *The Qualitative Researcher's Companion*. California: Sage Publications, 2002.
- Joselit, David et al. *The Dada Seminars*. Washington: D.A.P./The National Gallery of Art, 2005.
- Krauss, Rosalind. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachusetts: MIT Press, Cambridge, 1999.
- Kosuth, Joseph *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*. Massachusetts: MIT Press, 1991.
- Kuh, Katherine. *The Artist's Voice: Talks With Seventeen Modern Artists*. Nova Iorque: Da Capo Press, 2000.
- Lechte, John. *Fifty Key Contemporary Thinkers From Structuralism to Postmodernity*. Londres, Routledge, 1994.
- Leitch, Vincent B., editor. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2001.
- Lessard-Hébet, Michelle, Gabriel Goyette, e Gérald Boutin. *Investigação Qualitativa - Fundamentos e Práticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.
- Lima, Francisco Cardoso e João A. Mota. "O Cachecol do Artista' - A 'Esfera Artística' a partir do caso de Luiz Pacheco". *Criadores Sobre outras Obras*, CIEBA-FBAUL (2012): 239-253.
- Lima, Francisco Cardoso e João A. Mota. "Where Are My Glasses?' 'Where The Fuck Are My Glasses?' - A 'Grande Narrativa' a partir do caso de António Olaio". *Criadores Sobre outras Obras*, CIEBA-FBAUL (2012): 254-264.
- Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Nova Iorque: Praeger, 1973.
- Lucie-Smith, Edward e Sean Kelly. *The Self Portrait: A Modern View*. Londres: Sarema, 1987.

- Matt, Gerald, editor. *Interviews (volume 1)*. Colónia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
- Matt, Gerald, editor. *Interviews (volume 2)*. Colónia:Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.
- Medeiros, Margarida. *Fotografia e Narcisismo - O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- Melo, Alexandre. *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa, Portugal: Instituto Camões, 2007.
- Melo, Alexandre. *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.
- Melo, Alexandre. *Artes Plásticas em Portugal: dos anos 60 aos nossos dias*. Lisboa: Difel, 1998.
- Morley, Simon. *Writing On The Wall - Word and image in modern art*. California: University of California Press, 2003.
- Pérez, Miguel von Hafe. *Anamnese*. Porto: Fund. Elídio Pinto, 2006.
- Pérez, Miguel von Hafe. *Propostas de Arte Portuguesa. Posição: 2007*, Porto: Ed. Público/Serralves, 2007.
- Pinharanda, João, editor. *Lá Fora - Artistas Portugueses*. Lisboa: Museu da Presidência da República, 2009.
- Quaresma, José, Fernando Paulo Rosa Dias, e Juan Carlos Carlos Guadix, editores. *Investigação em Arte e Design - Vol. II*. Lisboa: CIEBA - FBAUL, 2011.
- Quaresma, José, Fernando Paulo Rosa Dias, e Juan Carlos Carlos Guadix, editores. *Investigação em Arte - Vol. I*. Lisboa: CIEBA - FBAUL,, 2010.
- Richards, Judith Olch. *Inside The Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York*. Nova Iorque: Independent Curators International, 2004.
- Richter, Hans. *Dada art and anti-art, 1967*. Londres: Thames and Hudson, 1997.
- Sandler, Irving. *Art of the post-modern era: from the late 1960's to the early 1990's*. Colorado: Westview Press, 1997.
- Sardo, Delfim, and Fernando Calhau. *Arte Moderna em Portugal - Catálogo de exposição*. Lisboa: Culturgest, 1993.
- Siegel, Jeanne, editor. *Art Talk: The Early 80's*. Nova Iorque: Da Capp Press, 1998.
- Stiles, Kristine e Peter Selz, editores. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. California: University of California Press, 1996.
- Sureda, Juan e Anna Maria Guasch. *La Trama de lo Moderno*. Madrid: Akal, 1993.
- Tavares, Emília, editora. *1980-2004, Anos de actualização artística das colecções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, 2004.
- Tawadros, Gilane, editora. *Life Is More Important Than Art*. London: Ostrich, 2007.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. 2nd ed. Nova Iorque: Routledge, 2006.

Vettese, Angela. *Invertir En Arte: Produccion, Promocion y Mercado Del Arte Contemporaneo*. Madrid: Piramide Ediciones, 2002.

